



Paul Valéry et les oeuvres en prose : la quête d'un projet tenu secret jusqu'en 1917

Masumi Sunaba

► To cite this version:

Masumi Sunaba. Paul Valéry et les oeuvres en prose : la quête d'un projet tenu secret jusqu'en 1917. Littératures. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II; Clermont Ferrand 2, 2012. Français. <NNT : 2012CLF20006>. <tel-00978585>

HAL Id: tel-00978585

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00978585>

Submitted on 23 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Clermont-Ferrand II – Blaise Pascal
Ecole doctorale des Lettres, sciences humaines et sociales

THÈSE de doctorat

Discipline : Littérature

Paul Valéry et les œuvres en prose
— la quête d'un projet tenu secret jusqu'en 1917

par Masumi SUNABA

Directeur de thèse : Monsieur Robert PICKERING

soutenue le 30 mars 2012

Jury :

Monsieur Jean-Pierre DUBOST, professeur émérite à l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II

Monsieur William MARX, professeur à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Paris X

Monsieur Brian STIMPSON, professeur émérite à l'Université de Newcastle, Grande-Bretagne

Monsieur Robert PICKERING, professeur à l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II

Remerciements

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers mon directeur de thèse, Monsieur Robert Pickering.

Je remercie vivement Mesdames Agnès Chalier et Régine Pietra pour leurs encouragements.

Enfin, je remercie toute ma famille pour son soutien.

Table des matières

Abréviations.....	9
INTRODUCTION.....	11
PREMIERE PARTIE : L'ŒUVRE D'ART ET LE REEL.....	17
Chapitre I : Le <i>Conte Vraisemblable</i> — une histoire reniée.....	19
Introduction	19
I. UNE THEORIE DE LA JEUNESSE.....	20
Baudelaire : les correspondances.....	20
« Sur la technique littéraire ».....	21
Les essais de la composition : le refrain et le leitmotiv	22
La lecture de Flaubert.....	24
II. L'ARTISTE OPPOSÉ DES FOULES	25
La fonction des foules.....	25
La lutte contre les autres	26
La question de l'influence.....	27
A qui appartiennent les idées ?	30
III. LE CONTE PSYCHOLOGIQUE.....	31
Un conte de Poe : « L'homme des foules ».....	31
Une étude psychologique	32
La mort, une certitude	33
La psychologie scientifique.....	35
IV. LE POEME EN PROSE DE DES ESSEINTES	36
Pourquoi Huysmans ?	36
« Les vieilles ruelles », une œuvre inspirée du réalisme de Huysmans.....	37
Le voyage en Italie et l'entrée en scène de la sensation.....	38
V. LE COMMENCEMENT DE L'HISTOIRE DE LA NUIT.....	41
« Le Conte de nuit »	41
La douleur, la mort et la femme.....	43
Le symbolisme de la lune	44
Le tableau d'une écriture – un tableau peint à travers les mots.....	46
Conclusion.....	47
Chapitre 2 : Le Principe de la Création.....	49
Introduction	49
I. L'APPLICATION DES PRINCIPES DE POE	49
<i>Eurêka</i> et les « Colloques »	49
A quel genre <i>Eurêka</i> appartient-il ?	51
La puissance de l'esprit poétique : la consistance	52
L'intuition, la logique.....	54
Le projet d'un colloque valéryen	55
Rêve et mort dans le jardin d'Eden	57
La question de la parole.....	58
II. ESSAI SUR LE MORTEL	60
Le commencement et la mort	60

La mort et l'homme supérieur	62
La notion de combinaison.....	64
La conscience et le rêve.....	67
La mort, le « cercle »	68
III. LE PRINCIPE DE LA NATURE.....	70
L'attitude centrale adoptée par le Léonard valéryen, ou le principe de l'esprit.....	70
L'analogie.....	73
La notion de symétrie.....	74
L'univers et l'homme : une relation symétrique	76
La production de la nature	78
Les trois principes de la création par l'homme	79
L'observation d'une forme	81
Conclusion.....	83
 Chapitre 3 : Le Yalou — l'œuvre de la durée universelle.....	 84
Introduction	84
Les années de sa rédaction.....	84
Le choix de l'Asie.....	86
La signification de l'Europe	88
Teste et le Chinois.....	89
Le phare : la division de l'esprit	92
La Géométrie du Temps	95
Le discours du Chinois.....	97
I+R=K.....	98
La construction logique et la sensation	99
Deux systèmes opposés : l'invention et le langage.....	101
L'écriture chinoise.....	102
Conclusion.....	103
 Chapitre 4 : L'Art de la Connaissance — autour de Teste.....	 105
Introduction	105
I. LA PERCEPTION : LA PUISSANCE DE L'ARTISTE	105
Les rôles de l'œil	105
L'œil et la sensibilité, voir en dehors de l'intelligence	107
L'« Œuvre de main »	108
L'informe et la pureté	109
Voir géométriquement	112
L'explication de Socrate sur les figures géométriques.....	114
II. LA PHILOSOPHIE	116
Les critiques du langage philosophique	116
La relation entre la pensée et l'écriture	118
Les chiffres et les notes.....	119
Descartes : la philosophie centrée sur le moi	120
III. LE PERSONNAGE – LE SYSTEME.....	122
L'idée du portrait.....	122
L'expérience de la psychologie.....	124
Le cas de Stendhal	126
L'auteur et le personnage du roman	127
L'invariant	129
L'impossible homme véritable	130

La volonté d'inventer un langage pour la pensée.....	132
Le théâtre de l'esprit.....	132
IV. LA PERSONNIFICATION DE L'ESPRIT	134
1912 : l'année du projet d'un roman sur Teste	134
Teste – Gladiator – Robinson.....	137
Une pensée dionysiaque	141
L'heure des cahiers - Teste.....	143
La réduction d'un homme	145
La description à envisager.....	146
Conclusion.....	148
 DEUXIEME PARTIE : L'ESPRIT, LE LANGAGE, LE LIVRE	 151
 Chapitre 1 : La Quête de l'Œuvre en prose en 1891-2	 153
Introduction	153
I. LE « PARADOXE » SUR L'ARCHITECTE	153
Une esthétique de l'architecte	154
Deux utilisations du langage : explication et poésie.	155
Le personnage d'Orphée	156
Le symbolisme des étoiles	158
Le travail sur l'âme	159
Les deux aspects de la musique.....	160
Le débat avec Louÿs.....	161
II. LE « LIVRE FUTUR »	163
Le chef-d'œuvre en prose	163
Le symbolisme et l'hermétisme.....	165
Le thème des <i>Purs Drames</i> : le modèle de Rimbaud	167
III. ESTHETIQUE NAVALE / SYMPHONIE MARINE.....	170
La prose marine.....	170
Le lieu de la fusion.....	172
La question du prélude	174
Les œuvres symphoniques	178
La mer musicale et la mer mécanique.....	181
IV. LE JEUNE PRÊTRE.....	183
Deux versions du <i>Jeune Prêtre</i> : un « poème total ».....	183
Le poète - Villiers, Poe, et le pouvoir de synthétiser	184
Le prêtre, l'église.....	186
L'ange et Orphée.....	189
L'intuition : une puissance logique.....	190
L'art wagnérien	192
Les rythmes de la prose de Villiers de l'Isle-Adam.....	193
Conclusion.....	195
 Chapitre 2 : Durtal — la découverte de la nouvelle littérature.....	 197
Introduction	197
Le sujet de Durtal.....	198
L'Harmonie de deux systèmes : la pensée et l'écriture.....	198
Le nouveau dictionnaire : la base d'un langage psychologique	201
Le rôle de la conversion	203

La psychologie du personnage du mystique	204
Le mysticisme et les sciences	206
L'architecture et l'esprit.....	207
Conclusion.....	209
Chapitre 3 : Autour du Langage de Mallarmé.....	210
Introduction — Mallarmé : de l'homme au langage	210
I. LA FORME DU LANGAGE	213
Le commencement de l'« Essai sur Mallarmé »	213
La genèse du système de notations.....	214
La poésie et la prose : la question de la forme	216
L'effet poétique.....	220
La forme de la pensée.....	222
II. LE LANGAGE PSYCHOLOGIQUE	224
Le dictionnaire de Mallarmé	224
Le style et l'effet.....	226
La formule.....	227
La notion de machine : L'autonomie et la maniabilité.....	229
L'impression et l'opération	231
Les sensations abstraites	233
III. L'AUTEUR, LE LECTEUR, LE LIVRE.....	235
La volonté de l'auteur	235
L'auteur moderne	236
L'effort du lecteur	238
Le virtuose.....	239
Conclusion.....	243
Chapitre 4 : <i>Agathe</i> et l'œuvre en prose.....	244
Introduction	244
L'apparition du sujet de la nuit	245
L'incarnation d'une conscience	248
La structure double de la conscience.....	251
Le travail de traduction	252
Quand le narrateur atteint son « fond ».....	254
Une autre forme de littérature	256
Trilogie : <i>Agathe</i> , <i>Degas</i> , <i>Singapour</i>	260
Le Souper de Singapour : chef-d'œuvre total.....	261
La pensée sans fin.....	263
La période suivant <i>La Jeune Parque</i>	267
Conclusion — Des Cahiers à l'Œuvre en 1917	269
CONCLUSION.....	272
BIBLIOGRAPHIE	281

Abréviations

ŒUVRES DE PAUL VALÉRY :

Œ, I et Œ, II : *Œuvres*, Pléiade

CI : *Cahiers 1894-1914*

C, I : *Cahiers*, CNRS

C1 et C2 : *Cahiers*, Pléiade

PA : « Proses Anciennes 1887-1895 »

NAI et NAII : « Notes anciennes (avant 1900) vol.I : 1887-1891 » et « Notes anciennes (avant 1900) vol.II : 1892-1894 »

MTI : « Monsieur Teste, t.I, 1894-1914 »

AG : « Agathe »

Yalou / SS : « Le Yalou et le Souper de Singapour »

Huysmans : « Texte sur Huysmans »

CORRESPONDANCES :

Corr.GLV : André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondances à trois voix 1888-1920*, édition établie et annotée par Peter Fawcett et Pascal Mercier, Paris, Gallimard, 2004.

Corr.G-V : André Gide – Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, Nouvelle édition établie, présentée et annotée par Peter Fawcett, Paris, Gallimard, 2009.

Corr.V-F : Paul Valéry - Gustave Fourmant, *Correspondance 1887-1933*, édition établie par Octave Nadal, Paris, Gallimard, 1974.

Corr.V-AF : Paul Valéry - André Fontainas, *Correspondance 1893-1945 Narcisse au monument*, édition, introduction et notes établies par Anna Lo Giudice avec *Entrée au monument* par Leonardo Clerici, Paris, le Félin, 2002.

LQ : *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952.

INTRODUCTION

« Ensuite, je me suis cru remonté sur la bête et naïf, bravement, j'ai exhumé d'un tas les très vieux projets d'une chose... / Oh ! cette chose !... Cette chose en prose !... Je ne sais pas te la décrire. / C'est le chef-d'œuvre de l'impraticable. C'est un écrit que j'avais imaginé fait entièrement par système et par opérations régulières. *Vade retro, Musa*. Le comble de l'artificiel. / Conformément à ma nature, je ne sais pas de quoi on y parlera, je me consacre à savoir seulement comment... / Le travail dit de l'écriture transformé en exécutions quasi matérielles... ?? » (*Corr. GLV*, p.1232 : 21/05/1917)

L'Œuvre en prose à laquelle aspire Paul Valéry a pour fin de réunir la beauté, qui dépend de la sensation, avec la vérité que la pensée poursuit. Comment respecter cette quête du vrai en créant une belle œuvre ?

Dans la présente étude, il nous a semblé important de préciser que l'objet de la recherche de Valéry est de représenter activement la pensée dans l'esprit du lecteur, et non de lui rapporter les résultats de ses réflexions à travers une simple description. Il existe une différence marquée entre ces deux formes d'écriture : la deuxième est faite dans le but de transmettre des idées déjà abouties, et manque, selon Valéry, d'une prise de conscience de la vraie possibilité du langage. Le premier type d'écriture est supérieur à description. Le travail et la problématique de l'auteur, comment écrire, sont en effet alors élargis à la question de comment évoquer les idées chez le lecteur, et même comment les contrôler. L'écrivain, qui règne ordinairement sur le papier, envahit jusqu'à l'imaginaire du lecteur. Cette intention n'est pas une affaire vague et éphémère : il s'agit d'une théorie valérienne, et ensuite, d'une tentative de mise en pratique de celle-ci. Ce que Valéry cherche est d'ordonner les mouvements intérieurs avec clarté et logique. Pour atteindre ce but, la création d'un nouveau langage est un chantier de la réflexion valéryenne.

Pour représenter la pensée, il faut en effet trouver un système d'expression qui accompagne fidèlement les mouvements de l'esprit. Ce système est parfois nommé le langage psychologique par Valéry. La caractéristique la plus remarquable de ce langage est d'être inséparablement lié à cette question : comment l'esprit fonctionne-t-il ? Il nous semble qu'une conclusion à laquelle Valéry aboutit à mi-chemin de sa longue réflexion sur ce problème en éclaircit finalement la nature : la réflexion sur l'esprit se résume en deux axes que sont le langage et la durée : « une foule d'observations suivies me fournissent des tas de problèmes qui se ramènent tous à des questions soit de durée, soit de langage (au sens le plus général de

ce terme, c'est-à-dire toute notation) » (*Corr. G-V*, p.601), écrit-il ainsi en 1901. Ce langage qui fonctionne dans l'esprit est l'objet de l'observation attentive de l'écrivain : quel est son système de notations, qui relie le signifiant et le signifié ? Comment ses éléments se combinent-ils pour devenir des phrases ? Finalement, la durée de la pensée est-elle autre chose que les mouvements créés par ces combinaisons... ?

Pourquoi cette recherche ? C'est parce que Valéry songe en réalité à écrire avec ce langage tiré de l'esprit. Cela ne lui paraît pas impossible, ni même inédit ; Valéry admire ainsi Joris-Karl Huysmans car il reconnaît dans *Durtal* un livre rédigé dans cette langue de la pensée. Il désire lui-même faire l'œuvre de sa pensée avec un style de son invention, qui doit être de la prose. Le sujet de cette œuvre, quel que soit le titre que Valéry lui donne – et il envisagera cette quête dans de nombreux textes, est en un mot le fonctionnement de l'esprit : en somme, c'est pour lui la tentation de reconstruire l'esprit *ex nihilo* par l'écriture, en reproduisant la durée par le langage. L'esprit et l'œuvre forment ainsi une figure symétrique.

Le concept d'œuvre en prose ou d'Œuvre en prose¹ que nous étudions dans notre thèse désigne une littérature qui doit émerger après la vérification de cette symétrie. Il nous semble que cette forme nouvelle de littérature est longtemps recherchée, même si son existence n'est jamais reconnue officiellement par l'écrivain : « un travail sans nom et sans objet de 1892 à 1921... » (C, XIII, p.107). Dans ce passage mystérieusement laissé dans les Cahiers, nous voyons peut-être la preuve de ce travail secret. L'auteur lui-même sait dès les prémices de sa réflexion que cette tentative est difficile, et qu'il ne réalisera pas l'œuvre jusqu'au bout. Il renoncera à compter d'une certaine époque — selon notre estimation, vers 1917-8, à partir du moment où il recommence à publier les œuvres qu'il est *capable d'écrire* — à croire en la possibilité de réaliser matériellement sa conception idéale. Mais, il continuera à l'évoquer tout au long de sa vie. Cette persévérance vient de la nécessité pour l'écrivain d'exprimer ce qu'il

¹ Le questionnement primordial qui sous-tend ce concept est initié par Nicole Celeyrette-Pietri dans « La Quête de l'Œuvre en prose ». A notre connaissance, c'est cet article qui approfondit pour la première fois la question d'une prose valéryenne tout à fait singulière et hors normes. Celeyrette remarque que l'Œuvre en prose se situe en opposition avec le poème ainsi qu'avec le roman, la philosophie, l'histoire, les poèmes en prose, les essais, les dialogues : « il existe chez Valéry une autre voie, longtemps et très tôt explorée : la recherche de l'*Œuvre en prose* ou de la phrase de prose qui soit à la fois "vraie" et indestructible comme le vers ou l'équation de la droite. » (« La Quête de l'Œuvre en prose », *Valéry, La Logique, Le Langage, La logique du langage dans la théorie littéraire et la philosophie de la connaissance*, textes réunis et présentés par Nicole Celeyrette-Pietri et Antonia Soulez, SUD, 18^e année, Marseille, 1988, p.161).

Mettant en lumière surtout la recherche de la rigueur dans l'expression, elle tâche très justement d'analyser le langage scientifique selon ces trois axes soigneusement choisis : « *Arithmetica Universalis* » dont le projet a été révélé dans une fameuse lettre à Gustave Fourment, « *Analyse du langage* », Cahier thématique en 1897, et *Agathe*. Sur cette dernière, séparément, elle approfondit ultérieurement sa recherche dans « *Agathe* » ou « *Le manuscrit trouvé dans une cervelle* » de Valéry : *genèse et exégèse d'un conte d'entendement*, Paris, Lettres modernes Minard, 1981.

appelle son âme dans un style tout à fait personnel : « Je ne dis jamais mon âme en vers, ni en toute autre littérature – hors celle-ci qui n'en est pas », déclare-t-il ainsi en 1891. Cette *autre* littérature², dont son inventeur nie qu'elle en soit, constitue cependant, à nos yeux, une des plus belles histoires des essais menés par un écrivain pour atteindre son idéal.

Valéry a l'intention constante, bien que prenant diverses formes et évoluant au cours de sa vie, d'écrire une œuvre en prose qui soit à la fois mue, semble-t-il, par la réflexion sur le fonctionnement de l'esprit, et en même temps qui réponde à son aspiration de réaliser une œuvre d'art. Il nous semble que cette intention apparaît très tôt : certains anciens projets écrits vers 1889-1892, qui restent encore dans l'ombre de l'historiographie des études valéryennes, en témoignent. Il s'agit des textes inclus dans le dossier conservé à la Bibliothèque Nationale de France, « Proses anciennes : 1887-1895 »³, comme *Conte vraisemblable*, *Le Jeune Prêtre*, *Purs Dramas*, *Esthétique Navale / Symphonie marine*, *Les noces de Thulé*. Notre travail consiste à démontrer que ces œuvres font écho avec toutes les œuvres ultérieures, mieux connues, comme *La soirée avec Monsieur Teste*, *Le Yalou* et *Agathe*.

² Michel Jarrety confirme l'existence de cette autre prose différente du poème en prose : « une autre prose, différente justement de celle qu'il condamne, et qui permettrait la composition d'un objet verbal aussi dominé que le vers » (*Poésie perdue Les poème en prose des Cahiers*, édition de Michel Jarrety, Paris, Poésie Gallimard, 2000, p.12). Il montre en outre les difficultés auxquelles s'expose celui ou celle qui souhaite étudier cette prose : « Faute de développements explicites et surtout d'une véritable mise en œuvre de cette *autre prose*, il est malaisé d'en offrir une définition. » (*Ibid.* p.13). Et encore autrement : « [...] quand Valéry travaille à l'étude [...] de ce qu'il nomme une "autre prose", qui pût être l'égale du vers, l'adjectif même semble annuler, comme par une double négation, l'altérité de la prose : intégrer l'"autre prose" à la Littérature, c'est nier qu'elle puisse être encore prose. » (« Questions de Forme », *BEV* « Mallarmé/Valéry », 81/82, 1999, p.18). Il nous semble que cette auto-négation de la prose est issue d'un attachement à la forme chez l'auteur.

Jarrety conclut ainsi en construisant un bilan de l'histoire de « la prose valéryenne » : « Cette poétique de la prose n'est pas advenue, mais tout porte à croire que c'est la recherche dont elle fut l'objet, tout ensemble, et l'échec même de cette recherche qui portèrent Valéry à reléguer dans un silence complet le statut de ses poèmes en prose et à en minorer la place dans son œuvre même. D'un tel vide théorique, tous ces textes à coup sûr ont souffert, jetés sans crier gare aux quatre vents de ses recueils, et livrés hors statut. Il se pourrait cependant, contre toute apparence, que l'échec du "Secret de la prose" les ait pourtant servis dès lors qu'il venait préserver en eux ce mouvement premier qu'aucune contrainte n'adultère, cet allant libéré que le travail chez Valéry vient souvent affadir ou classiciser. » (*Poésie perdue*, pp.13-14). Valéry commence par construire une théorie à la base de l'écriture à laquelle il aspire, mais, dans sa forme initiale, celle-ci se révèle trop abstraite, trop parfaite, et ne permet pas de réaliser concrètement le livre rêvé. C'est la raison pour laquelle les textes en prose valéryens nous sont parvenus inachevés, mais cela a aussi créé, comme l'explique ci-dessus Jarrety, les circonstances qui ont fait de ces textes des essais purs.

³ La majeure partie de ce dossier n'est pas publiée. Judith Robinson édite un recueil de trente œuvres choisies dans « Proses anciennes » et également dans « Notes anciennes » : *Une Chambre conjecturale, Poèmes ou proses de jeunesse par Paul Valéry*, à Montpellier, Bibliothèque artistique et littéraire, Fata Morgana, 1981. En outre, *Purs Dramas*, classé comme poème en prose, est inclus dans *Œuvres* tome I de l'édition Gallimard. Une partie de *l'Esthétique navale* est publiée dans *Cahiers 1984-1914*, t.I, et un extrait de l'« Essai sur le mortel » est publié dans *Cahiers 1894-1914*, t.III. Enfin, une partie de « Note sur Lohengrin à l'Opéra » est publiée dans *Colloque Paul Valéry, Amitiés de jeunesse, Influences – lectures*, texte établi par Carl P. Barbier, A.-G. Nizet, Paris, 1978.

Dans l'œuvre en prose valéryenne, la frontière entre la théorie et la pratique est ambiguë. C'est ainsi qu'un deuxième corpus, qui nous paraît compléter l'intention du premier, peut et doit être introduit et analysé dans notre essai : *Sur la technique littéraire*, *Paradoxe sur l'architecte*, la Conférence sur Villiers de l'Isle Adam, *Essai sur le mortel*, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *Essai sur Mallarmé*, *Durtal*. Il s'agit de textes en apparence plus théoriques, mais qui peuvent aussi être vus en eux-mêmes comme des exercices.

La pensée et l'écriture se réunissent. Le langage doit être inventé pour l'œuvre. Il faut que les mondes matériel et psychique ne fassent qu'un... Les idées fondamentales qui composent le concept de l'œuvre en prose détruisent toutes les frontières déjà existantes. Bien sûr, le texte représentatif de cette idée contient inévitablement des phrases descriptives et explicatives pour avoir quelque unité de sens ; vers quelle sorte de texte nous emmène alors cette intention de l'auteur de représenter le fonctionnement de l'esprit ? Une fiction, ou un traité ? Une sorte d'autobiographie ? Le point de vue de la génétique, en outre, qui s'avère utile dans notre étude des ouvrages inachevés de la jeunesse de Valéry, rend floue la distinction entre les phases théoriques et applicatives, puisqu'il considère que toutes les étapes de l'écriture constituent une œuvre.

Notre essai reflète cette ambiguïté. Il est bien possible que notre manière d'analyser le sujet que nous nous sommes donné cause de temps en temps l'impression d'un manque de clarté. C'est en quelque sorte un pari. Mais si nous effaçons cette caractéristique, qui tient à la nature même de cette tentative valéryenne d'Œuvre en prose, cette omission serait condamnable. Le concept étudié ici n'est pas le simple équivalent d'un genre littéraire, et nous n'affirmons pas qu'il existe le genre de l'œuvre en prose chez Valéry. Si l'on respecte la parole de l'auteur, ce travail de classification devient d'ailleurs inapproprié.

On sait en effet que Valéry se méfie des catégorisations pragmatiques. Abordant avec scepticisme les termes abstraits, il affirme par exemple que les mots finissant par *isme* ne sont que des noms, qui manquent au fond d'un sens qui leur corresponde légitimement⁴. Il refuse d'admettre la convention qui rattache à un courant une dénomination. Fermement essentialiste, Valéry écrit ainsi : « Je redoute, [...] ces termes en *isme* et en *iste*, qui sont, peut-être, assez commodes dans l'enseignement dont ils simplifient et égalisent en apparence la besogne, mais qui ne peuvent, à mon avis, figurer dans une pensée réellement *pensée*. » (*Œ*, II, p.1501).

⁴ Valéry explique cette idée dans l'« Existence du Symbolisme » (voir, *Œ*, I, p.687).

Les classements postérieurement donnés par les autres ne reflètent pas forcément l'intention de l'auteur. Une lecture sérieuse commence peut-être par ce constat : « Par exemple, où classer le petit recueil des *Illuminations* d'Arthur Rimbaud ? Et où placer *L'Après-Midi d'un Faune* de Mallarmé ? L'un ne ressemble à rien ; l'autre compose et surmonte en fait de technique et de combinaisons tout ce que l'on avait fait jusque-là » (*Œ*, I, p.689), se demande ainsi notre écrivain. La portée générale de ce point de départ a déjà reconnue à notre avis par Roland Barthes dans le passage suivant : « la catégorie du *Romanesque*, qui croît en fascination au fur et à mesure que le roman comme canon perd de l'intérêt : *Monsieur Teste*, *Paradis artificiels*, *Nadja*, [...] → Tout cela se travaille au profit d'un nouveau mot non point générique, mais désignant une œuvre dont le genre est irréparable : le Texte. »⁵ Alors, face au texte, que peut-on faire ? En dépit du danger de dispersion, il faut selon nous brasser dans notre recherche des œuvres si différentes et si approfondies dans la réflexion⁶, et ainsi éclairer la *volonté* de l'auteur, qui traverse toute son existence, de faire une œuvre : l'œuvre en prose.

On peut voir émerger cette volonté que nous cherchons dans plusieurs moments de la vie de l'écrivain : la période des œuvres en prose expérimentales de la jeunesse, dans les années 1889-1892, la phase d'apparition de *Teste* et *Léonard* en 1895-6, la recherche du langage et d'*Agathe* en 1898-1901, et le retour à la prose de 1917. L'intensité de la volonté de Valéry d'écrire l'œuvre en prose fluctue de toute façon d'une époque à l'autre, et ce découpage, bien que nécessaire, est bien sûr par certains côtés réducteur et arbitraire. Notre intérêt porte principalement sur les œuvres de la jeunesse de Valéry.

Nous respectons cet ordre chronologique en principe dans la composition de notre thèse, mais nous le divisons en deux parties (la première va du *Conte vraisemblable* (1889) à *Teste*, et la deuxième, des œuvres en prose de 1891-2 à *Agathe*). Dans la première partie, l'accent est mis sur le lien entre l'œuvre d'art et le réel. Il faut souligner que ce dernier désigne tant le monde matériel et physique que l'homme. D'un côté, cet homme pourrait être Valéry lui-même, l'auteur qu'il était (*Conte*) et celui qu'il souhaite devenir (*Teste*). D'un autre côté, il représente les êtres humains en général. Par rapport à ces *hommes* variés, le caractère de

⁵ *La préparation du roman* I et II, Seuil, 2003, p.201

⁶ « Précurseur, c'est évident. L'un des premiers, sinon le premier parmi les écrivains, il se réfère à des modèles mathématiques et physiques, il s'acharne à découvrir les structures et les fonctionnements qui composeraient une sémiologie universelle, l'analyse des "conditions communes à tous les systèmes de notation" ; il brise l'illusion réaliste en littérature, et l'illusion même de la sensation première qui fournirait un recours contre une pensée conceptuelle aveugle devant les choses » (Jean Levaillant, « Aujourd'hui s'inaugure... » (*Cahiers Paul Valéry I, Poétique et Poésie*, p.15) Ce portrait admirablement peint par Jean Levaillant représente Valéry sous les traits d'un écrivain total dont les œuvres sont diversifiées.

l'œuvre d'art change : tantôt elle menace l'homme et semble comme l'écraser de sa supériorité ; tantôt elle reflète le monde et par analogie l'esprit ; tantôt elle est abandonnée, remplacée par l'esprit. Dans cette évolution, l'œuvre est de plus en plus absorbée par l'esprit : celui-ci envahit le réel. La deuxième partie de notre thèse commence alors. La scène principale est l'esprit, où toute l'action se déroule. Comment l'œuvre d'art fonctionne-elle dans ce contexte ? Cette question suscite la réflexion sur les effets psychologiques : l'imagination, la sensation, l'émotion, le mystique, et nous amène également à penser des conditions nécessaires à la survenance de ces effets : l'auteur, le livre et le lecteur. Valéry fonde une *psychologie* sur ce mécanisme qui est purement mental. Comment l'esprit fonctionne-t-il ? On revient à la question primordiale. A ce moment-là, le langage est considéré comme la clé de ce problème. Quel peut être le système de notations qui traduit les phénomènes psychologiques ? L'idée étonnante qu'a Valéry est d'écrire une œuvre d'art avec ce langage...

PREMIERE PARTIE

L'ŒUVRE D'ART ET LE REEL

En 1889, Valéry écrit le *Conte vraisemblable*, ainsi qu'une théorie esthétique intitulée *Sur la technique littéraire*, sous l'influence visible de *la Genèse d'un poème* d'Edgar Allan Poe, traduit et « interpolé » par Charles Baudelaire. Valéry découvre chez cet auteur américain une figure d'écrivain à suivre, et dans ses ouvrages, surtout ses œuvres en prose, une littérature idéalement réalisée.

Entre le *Conte vraisemblable* et *La soirée avec Monsieur Teste*, le fameux événement de la nuit de Gênes constitue selon Valéry une rupture nette, qui fait de lui un autre homme. Cette histoire artificiellement décomposée par l'écrivain masque, en mettant l'accent sur la douleur psychologique, une autre histoire réellement vécue faite d'une accumulation d'efforts silencieux. Comment vivre ? Lorsqu'on se pose cette question, ne nous tournons nous pas d'abord vers notre cœur, qui croit solitairement en la valeur de nos efforts répétés ?

Au moment où il rédige *Conte vraisemblable*, Valéry sait déjà, à nos yeux, les problèmes essentiels pour lui, mais sans doute ne sait-il pas encore ce que lui-même peut faire. La dernière parole du héros du *Conte* : « Je me tuerai DEMAIN ! », fait écho aux mots de Teste : « Je retiens ce que je veux. Mais le difficile n'est pas là. *Il est de retenir ce dont je voudrai demain !...* » (*Œ*, II, p.17). Ce qu'il peut et doit faire est de continuer à penser. Teste le sait. Chez ces deux héros, chacun à sa manière, on observe la volonté typiquement valéryenne de contrôler la sensibilité par le raisonnement. Dans cette perspective, le héros du *Conte* annonce l'arrivée de Teste. Le *Conte* et *La Soirée* sont liés entre eux par l'influence de Poe, ainsi que par l'intention de mettre en scène un drame psychologique.

Le personnage du Léonard valéryen nous fournit encore une autre occasion de réfléchir sur le travail de l'auteur. Dans l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Valéry expose l'idée d'employer la même opération de l'esprit dans le processus de la cognition et dans celui de la création. Dans cet esprit créatif, les mondes intérieur et extérieur s'unissent merveilleusement. Cette harmonie est voulue tant pour l'auteur que pour le lecteur, dans la littérature qu'appelle de ses vœux Valéry. Celui-ci approfondit l'analyse des mouvements et des transformations des idées dans l'esprit, et c'est ainsi que nous considérons l'*Introduction* comme un des commencements de la psychologie valéryenne, profondément liée au problème

du langage⁷ : les phénomènes mentaux sont décodés par la compréhension du système langage.

Avant l'*Introduction*, l'« Essai sur le mortel », projet d'œuvre commencé en 1892, ouvre déjà la voie d'une compréhension structurelle du système de l'univers, certainement sous l'influence d'*Eurêka* de Poe. Par analogie, Valéry conçoit une symétrie entre le monde et l'esprit. Cet « Essai » rappelle également le *Conte vraisemblable* par son utilisation de la notion de *mort*, qui nous paraît être à l'origine d'un symbolisme fondamental dans la littérature valéryenne, ainsi que la *nuit*. On retrouve ces images également dans *Agathe*. Le rôle de Poe, souligné au début, doit ainsi être analysé, car cet auteur américain est présent, sous des jours différents, tout au long de la quête de l'œuvre en prose.

Valéry interprète la littérature en cherchant la relation de celle-ci avec le monde, la nature et le réel, et il nous semble que *Le Yalou* pourrait être un des résultats de cette quête. La pensée qui apparaît dans cette œuvre est une synthèse intéressante des réflexions antérieures. En tant qu'œuvre d'art, c'est un texte expérimental, qui fournit les idées d'*Agathe* qui le suit de peu. Entre ces deux œuvres, la direction est toujours la même, mais la pensée est de plus en plus approfondie. Elle envahit la littérature. L'attitude scientifique donne un cadre moral aux actes de l'auteur, et Valéry cherche la logique, la rigueur, la structure dans le monde, ainsi que dans son esprit. Ensuite, il les applique au livre. Les notions de l'œuvre, du langage, du personnage, du roman, sont examinées de la même manière, de sorte que *La Soirée avec Monsieur Teste* prend naissance dans ce courant.

⁷ Nicole Celeyrette-Pietri remarque justement : « Elle [la psychologie] est d'emblée et par essence liée à une mise en question du langage constamment poursuivie. Enfin, la critique du langage et le projet même de psychologie débouchent à la fois sur une réfection immédiate de l'expression et sur un projet d'écriture : écriture en prose qui sert comme le prolongement de l'enquête critique en même temps que la mise en acte des réflexions théoriques. » (« La Quête de l'Œuvre en prose », *op.cit.*, p.157.)

Chapitre I : Le *Conte Vraisemblable* — une histoire reniée

Introduction

« Mon Sujet / Ce que j'ai voulu faire à 18, 19 ans – d'abord le vivre, puis l'écrire. » (C, IV, p.652)

La signification de *Conte vraisemblable*, cette œuvre écrite en 1889, est peu discutée, et c'est peut-être pour partie parce que l'auteur affirme que sa vraie pensée n'est née qu'en 1892, soit trois ans plus tard, au cours de la nuit mémorable dite de Gênes. Resté dans l'ombre de cette conversion dramatique, et bien évidemment défavorisé par son manque de charme par rapport aux autres œuvres valéryennes, ce *Conte* est généralement considéré comme un ouvrage mineur.

Il est vrai qu'on devrait pouvoir atteindre l'essence de Paul Valéry sans lire ce petit texte, si cette-dernière reflétait exactement son image d'écrivain difficile et d'homme de l'intelligence. Mais ce mythe a été détruit depuis longtemps, de nombreuses études ayant révélé d'autres aspects de l'écrivain, et nous sommes arrivés à une nouvelle compréhension de cet écrivain, qui en remplace l'image démodée : la caractéristique de Valéry réside en fait dans un tiraillement perpétuel entre l'intelligence et la sensibilité. On pourrait dire que c'est là la réussite d'une entreprise de démystification d'un grand intellectuel occidental, ou la découverte d'un homme angoissé comme les autres. Mais ce n'est pas ce que nous voulons dire. « Que peut un homme ? » Il nous semble que cette question est toujours la clé des recherches à son sujet. Concrètement, toute son activité de spéculation intellectuelle mise à part, que fait Valéry ?

En 1889, le jeune poète rêveur, plein de curiosité et d'ambition, cherche l'inspiration chez les autres écrivains, surtout Baudelaire et Poe. Il traverse beaucoup de sentiments au cours de cette vie, apprend tant de choses et découvre ses propres capacités. À côté de cette vie, qui devient l'objet des réflexions qu'il consigne chaque matin, avec application, dans ses cahiers, que fait-il ? Un travail de littérature, moins mis en avant, mais tout à fait majeur.

En refusant de se conformer aux conventions existantes, Valéry se met en quête d'une prose qui convient à sa propre pensée : il commence par refuser de se laisser imposer les choses faites par les autres, et ce refus prend parfois la forme d'un effacement de la trace de l'influence des autres penseurs. Le thème du *Conte* est le dépassement des souffrances provenant du réel, et la préparation d'un « réel artificiel ».

I. UNE THEORIE DE LA JEUNESSE

Baudelaire : les correspondances

« Qu'est ce que l'art pur suivant la conception moderne ? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même. » (Baudelaire)

Baudelaire, ce grand écrivain du XIX^e siècle, règne sur tous les écrivains de son époque ainsi que ceux de la suivante, et il nous semble que le cas de Valéry ne fait pas exception⁸. Au cours de la même année que celle où il rédige le *Conte vraisemblable*, Valéry écrit un mémo nommé « Comment je suis arrivé à la pensée » (NAI, f.17), dans lequel il passe en revue son histoire personnelle en marquant les idées et les événements, comme il fera le même genre de bilan à plusieurs reprises dans sa vie. Ce texte révèle le rôle essentiel de Baudelaire chez le jeune Valéry. C'est cet écrivain qui le fait se mettre à chercher sa vocation en tant qu'artiste : « L'homme s'éveille – 1^{ère} lecture de Baudelaire » (*ibid.*). Dans le même bilan, il laisse également les mots suivants : « le décadentisme / passé projet – Conte agonie anthropologique » (*ibid.*). Ce « Conte » désigne vraisemblablement le *Conte vraisemblable*. Quel rôle joue le grand poète du XIX^e siècle dans le *Conte* ?

Le héros du *Conte* souffre dans la création de sa poésie : même s'il a de l'inspiration, il ne sait pas la mettre en œuvre. Il cherche en vain un style qui fasse apparaître ses idées. La lecture des autres auteurs lui est une expérience pénible, car la grandeur des autres n'est que le révélateur de sa propre faiblesse. Après réflexion, il conclut qu'il a tout en main, sauf « la correspondance », qui lui échappe : « il arrivait sans doute jusqu'au rêve, et en cela était un artiste, mais la correspondance lui manquait toujours. » (*Œ*, II, p.1418). La correspondance, cette puissance baudelairienne, distingue le jeune poète de son célèbre homologue.

En outre, Valéry écrit dans un autre passage, contemporain : « Baudelaire - la puissance suggestive à part de son nombre, de sa forme et même de ses idées étranges » (NAI, f.22). La puissance suggestive baudelairienne est une des conditions pour être un grand artiste selon

⁸ Dans la biographie de Valéry, Michel Jarrety analyse comment celui-ci reçoit la poésie baudelairienne en 1889 (*Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008, pp.51-52). Il remarque ainsi en citant un sonnet valéryen tout à fait contemporain du *Conte vraisemblable* : « "Solitude", reste aussi marqué par cette influence, il prend à rebours en même temps certains thèmes des *Fleurs du Mal* et surtout, de manière déjà toute valéryenne, résume dans le dernier vers du deuxième quatrain l'être intellectuel du poète » ; en voici le dernier vers « Et je jouis sans fin de mon propre Cerveau... » (*Ibid.* p.51).

Valéry à cette époque⁹. Le héros du *Conte* précise comment reconnaître les actes des artistes, surtout « les grands, les connus, les victorieux » (*Œ*, II, p.1418). Parmi eux, « Ce qui *fait* le véritable artiste, c'est l'accoutumance à *profiter* entièrement de sa moindre sensation, à en faire un point de départ ; c'est la possibilité, en un mot, de trouver aisément les correspondances, les liens mystérieux des choses » (NAI, f.49). Les choses sont liées avec une puissance inexplicable suggestive, et c'est ainsi que les correspondances cachées sont révélées. Le héros du *Conte* ne sait pas comment trouver le secret de l'art. Faut-il le chercher dans les actes de l'artiste ? Ou dans les choses ?

Dans la *Situation de Baudelaire*, Valéry souligne un autre aspect qui fait la grandeur de cet auteur, et qui est intimement plus important pour lui : « il [Baudelaire] était d'une sensibilité dont l'exigence le conduisait aux recherches les plus délicates de la forme » (*Œ*, I, p.599). La sensibilité de ce grand poète est le fil conducteur des découvertes des correspondances, et en même temps, c'est elle qui permet la forme de l'œuvre d'art. Cette idée inspire certainement Valéry, pour qui la sensibilité doit être contrôlée par l'intelligence.

La transformation d'une chose personnelle et intime en quelque chose d'universel, c'est à travers cette notion que Valéry voit en Baudelaire l'inventeur des combinaisons : « l'inventeur des combinaisons les plus neuves et les plus séduisantes de la logique avec l'imagination, de la mysticité avec le calcul » (*ibid.*). Entre les correspondances du *Conte* et cette remarque, il existe une longue réflexion de Valéry sur la notion de combinaisons, qui est certainement liée par exemple avec l'imagination logique du Léonard valéryen.

« Sur la technique littéraire »

Valéry regrette la tendance suivie par la littérature de son époque : « La sensation ~~n'est~~ est de plus en plus négligée, devient de plus en plus le simple accessoire de l'art. [...] Nous marchons à ne plus comprendre l'Art ancien [...]. Nous oublions les beautés de la forme. » (PA, f.113). Valéry considère la sensation, liée avec la beauté et la forme, comme l'élément principal de l'œuvre d'art.

Dans son essai *Sur la technique littéraire*, daté de novembre 1889, Valéry affirme son esthétique artistique, qui témoigne de l'influence de la « Méthode de Composition » de Poe. Le mécanisme de l'effet développé par celui-ci inspire la pensée valéryenne. La sensation

⁹ En 1885, par exemple, Charles Vignier publie son article, « Notes d'esthétique : la suggestion en art », dans *La Revue contemporains*, décembre.

En 1889, Valéry compose un poème en prose « Automne suggestif », dédié à Mallarmé, qui lui a probablement donné de l'inspiration.

joue le rôle principal dans le langage que cherche Valéry. L'effet est sensation, et il pourrait être le point de départ de la quête du style.

La notion d'effet est ainsi mise en avant dans *Sur la technique littéraire* : « Etant donné une impression, un rêve, une pensée, il faut l'exprimer de telle manière, qu'on produise dans l'âme d'un auditeur le maximum d'effet – et un effet entièrement calculé par l'Artiste » (*Œ*, I, p.1830). L'effet est au départ tiré d'« une impression, un rêve, une pensée », et le travail de l'artiste consiste à le rendre maximum en perfectionnant sa composition littéraire. L'effet dépend de l'écriture : « cette formule donne, par déduction, quelques notions très nettes sur le Style. » (*Ibid.*).

L'intérêt que notre écrivain porte à l'effet commence très tôt, et dans « l'art inductif », un texte de la même année que le *Conte* et *Sur la technique littéraire*, il écrit déjà : « Double effet possible d'une œuvre d'art. Jouissance directe ou suggestion. *Exposé complet* ou *point de départ* » (NAI, f.22). Ce texte en entier ressemble à un bilan des idées de Valéry à cette époque sur les techniques littéraires : la suggestion de Baudelaire, la poétique des « décadents et symbolistes » (*ibid.*) et les idées provenant de Poe comme l'« Analogie » (*ibid.*) y sont présentés. Il nous semble que ce texte, comme le démontrent de nombreuses phrases en commun, est une note préparatoire de *Sur la technique littéraire*, écrit peu après le *Conte*.

Les essais de la composition : le refrain et le leitmotiv

La réflexion valéryenne la plus profonde commence par cette conviction : les phénomènes psychologiques peuvent être induits et ordonnancés par le langage. Dans *Sur la technique littéraire*, Valéry note la relation entre refrain et effet, technique initiée par Poe : « Tous ceux qui ont lu le splendide morceau intitulé *le Corbeau* (surtout dans le texte) auront été frappés de la force du refrain artificiellement employé. » (*Œ*, I, p.1832). Il nous semble que le refrain, généré ici par la répétition du mot *Nevermore*, se situe moins sur un plan musical qu'au niveau des émotions, des angoisses qu'il suscite. Valéry ne pense d'ailleurs pas que ce poème doive être forcément déclamé, mais qu'il suffit plutôt de le lire pour faire naître l'effet. Dans ce cas, un tel refrain n'est-il pas applicable au texte en prose ? Comment fonctionnerait-il alors dans la prose ?

A ce sujet, il nous semble que le *Conte* est certainement un texte expérimental et stratégique, forgé en application d'une théorie. Tout est construit pour amener à la dernière parole : « Je me tuerai DEMAIN ! ». Dans un mémo de préparation, Valéry écrit l'esquisse de l'intrigue : « 1. Je me tuerai <ce soir> demain / 2. Pourquoi il veut se tuer. [...] / 3. Il se

décide à mourir. [...] / 4. Histoire de ce Jour [...] / 5. Conclusion » (PA, f.41). C'est en fait une chronologie inversée, ce qui rappelle inévitablement la citation de Dickens placée en tête de la « Méthode de Composition » de Poe : « Savez-vous [...] que Godwin a écrit son *Caleb Williams* à rebours ? »¹⁰. Les scènes du *Conte* s'enchaînent dans la version finale, dont l'intrigue pourrait être divisée en deux parties, selon l'ordre 2, 3 et 1 ; puis 4, 5 et 1. Donc dans le *Conte*, « Je me tuerai » est répété deux fois ; sa première apparition se situe au milieu de l'histoire, où le héros se dit : « Je me tuerai ce soir ! » (*CE*, II, p.1419). La seconde est à la fin : « Je me tuerai DEMAIN ! » (*Ibid.*, p.1421).

Poe pense au conte en expliquant l'idée de refrain, comme il l'admet lui-même : « Il y a, je crois, une erreur radicale dans la méthode généralement usitée pour construire un conte. »¹¹ En revanche, malgré cette déclaration, il prend son poème, *le Corbeau*, pour illustrer sa théorie, comme on le sait bien.

Un point important du principe de la création de Poe est présenté de la manière suivante : « Pour moi, la première de toutes les considérations, c'est celle d'un *effet* à produire. »¹² Il ne distingue pas le poème de la prose, et Valéry lui-même souligne plus tardivement cette généralité du principe de la littérature : « Dire que cette analyse est valable dans l'ordre du conte comme elle l'est dans l'ordre du poème, qu'elle est applicable à la construction de l'imaginaire et du fantastique aussi bien qu'à la restitution et à la représentation littéraire de la vraisemblance, c'est dire qu'elle est remarquable par sa généralité. » (*CE*, I, p.606). En 1889, déjà conscient de l'applicabilité d'un même principe par-delà les frontières entre genres littéraires, Valéry écrit à Karl Boès : « Je chéris, en poésie comme en prose, les théories si profondes et si perfidement savantes d'Edgar Poe » (*LQ*, p.9). Surtout, il envisage dans *Sur la technique littéraire* d'élargir à son tour la portée de cette analyse générale.

Par ailleurs, Valéry écrit dans une page des cahiers beaucoup plus tardive la raison de son abandon de la poésie en 1892, en la liant à la question de la composition : « J'ai abandonné Poésie en 92 – à cause de l'impuissance où je me sentais de faire de la *composition*. » (*CI*, p.271 ; *C*, XV, p.505), et ce qui nous paraît intéressant est qu'il ajoute la remarque suivante : « D'ailleurs je n'ai jamais osé – même en prose – aborder mon seul vrai désir *littéraire*. / - Du point de vue que je me suis donné alors, et qui demeure le mien – presque toute la littérature en est encore à l'état élémentaire. » (*Ibid.*). Il note qu'il connaissait l'existence de cette littérature mais savait simultanément qu'il ne pouvait pas la mettre en œuvre. Nous pensons

¹⁰ Edgar Allan Poe, *Œuvres en prose*, traduites par Charles Baudelaire, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, 1951, p.984.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

cependant que l'assertion selon laquelle il n'essaie jamais de l'aborder est mensongère, puisque l'on observe tant de manifestations de l'intérêt valéryen pour la composition littéraire.

A la suite de la forme du refrain, Valéry s'essaie à expliquer cette autre technique qu'est le *Leitmotiv* :

« Supposons qu'au lieu d'un refrain unique et monocorde, on en introduise plusieurs, que chaque personnage, chaque paysage, chaque état d'âme ait le sien propre ; qu'on les reconnaisse au passage ; qu'à la fin de la pièce de vers ou de prose, tous ces signes connus confluent pour former ce qu'on a appelé le *torrent mélodique* et que l'effet terminal soit le fruit de l'opposition, de la rencontre, du rapprochement des refrains, et nous arrivons à la conception du *Leit motive* » (*Œ*, I, p.1832)

Cette conception est « la base de la théorie musicale wagnérienne. » (*Ibid.*). Le *Leitmotiv*, c'est une sorte d'invention du nouveau symbolisme ; des éléments variés représentent en s'unissant un objet, et cet ensemble d'éléments alternent pour représenter à tour de rôle le même objet pendant la durée d'une œuvre. Ce qui est important est que Valéry se pose les questions suivantes : « Croit-on impossible d'appliquer ces principes à la littérature ? Croit-on qu'ils ne renferment pas tout un avenir pour certains genres, tels que la Ballade en prose, création de Baudelaire, perfectionnée par Huysmans et Mallarmé ? » (*Œ*, I, p.1832). Valéry songe ici à une littérature en prose, comme les poèmes en prose baudelairiens et mallarméens, et les romans d'Huysmans.

Il nous semble que la notion de *Leitmotiv* ainsi conçue est une des premières apparitions chez Valéry de l'intention de chercher une nouvelle utilisation du langage. Cette idée ouvre la voie à la réflexion sur le langage, cependant, d'après nous, Valéry ne l'applique pas encore à cette période à sa propre littérature. Cela reste la tâche d'un avenir pas si lointain.

La lecture de Flaubert

Valéry raconte dans une de ses premières lettres à Pierre Louÿs ses expériences en tant que lecteur : « J'en arrivai à Flaubert et à Baudelaire, je découvris alors le style, l'art abstrait de l'écriture, Edgar Poe. Puis Huysmans, le romancier unique, me découvrit les décadents » (*Corr. GLV*, p.210). Les lectures qu'il relate, nous semble-t-il, correspondent à la période du *Conte*. Parmi ces noms, celui de Flaubert sonne un peu étrangement, car trouver quelque trace de la lecture de cet écrivain chez Valéry n'est pas évident. En 1889 cependant, il écrit bien

ceci, après avoir fait mention d'une éphémère période romantique inspirée par Hugo et Gautier : « Lecture sérieuse de Flaubert » (NAI, f.17). Il est ainsi sans doute vrai qu'à certains moments, Valéry s'est intéressé à ce romancier¹³. Néanmoins, dès « Sur la technique littéraire », Valéry considère Flaubert comme le symbole des « vieilles sociétés » (*Œ*, I, p.1832).

On sait que le style de Flaubert est critiqué par Valéry dans « La Tentation de (Saint) Flaubert », seul essai valéryen sur cet écrivain. Il reproche notamment à Flaubert d'être « hanté toujours par le Démon de la connaissance encyclopédique » (*ibid.* p.619) et « enivré par l'accessoire aux dépens du principal » (*ibid.*). Pour Valéry, ce n'est pas l'érudition qui fait le vrai artiste. Il compare le style du grand romancier à « un rite invariable, un éternel moule définitivement coulé » (*ibid.*), même s'il lui reconnaît une certaine hauteur. Les mots, pense Valéry, ne doivent pas demeurer dans un état parfait et stationnaire, dans des formules figées, mais ils doivent au contraire fonctionner, bouger pour s'adapter à leur finalité. Il faut chercher l'effet du texte ; c'est sans doute cette idée qui éloigne Valéry de Flaubert. Le seul enseignement que l'écrivain normand lui laisse est contenu dans cette parole, qu'il lit dans le journal et retient pour lui-même : « Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites – mais celle de la prose tant s'en faut. » (NAI, f.173v°). Le sens de cette remarque de Flaubert pourrait être que la prose n'est pas définitivement accomplie, et que la possibilité de faire quelque chose de nouveau est ouverte pour les écrivains modernes.

II. L'ARTISTE OPPOSÉ DES FOULES

La fonction des foules

Il nous semble que Valéry s'intéresse à un thème commun à Baudelaire et à Poe : la foule. Poe a écrit un conte intitulé « L'homme des foules », et Baudelaire a laissé un poème en prose connu, également nommé « Les foules ». Dans ces deux cas, la notion de foules représente un état misérable de l'homme, qui contraste avec celui, sublime, de l'artiste. Cette conviction est confirmée par Valéry : « j'aime l'art fermé aux foules » (*Corr. GLV*, p.183). La foule ennoblit

¹³ La remarque d'Henri Mondor en citant les mots de Pierre Louÿs me paraît à ce titre très intéressante : « A la fin d'une lettre un peu plus tardive [en 1890], Paul Valéry ne faisait aucune difficulté pour se définir *décadent*. Pierre Louis l'en raillait un peu et cherchait à l'apparenter à son gré : "Vous êtes, je crois, beaucoup plus près de Flaubert et de Poe que de Ghil et Mallarmé." » (« Le premier entretien Mallarmé – Valéry », *Paul Valéry vivant*, Marseille, Cahiers du Sud, 1946, p.55.

par un jeu d'opposition l'artiste, qui reste dans la solitude. Valéry démontre déjà cette idée dans un poème, « Solitude » en 1887 :

« Loin du monde, je vis tout seul comme un ermite
Enfermé dans mon cœur mieux que dans un tombeau.
Je raffine mon goût du bizarre et du beau,
Dans la sérénité d'un rêve sans limite. » (*Œ*, I, p.1388)

Plus tard, Valéry ne voit-il pas le même état d'esprit chez Mallarmé : « il avait déjà forte et irrévocable en lui cette décision de créer à partir de la solitude, et presque en vue de la solitude. » (*Œ*, I, p.678) ? La solitude est la situation du poète accompli. Le monde du poète est fermé, replié sur lui-même, comme le poème dans sa forme, qui doit être autonome, autosuffisante.

Au contraire du poème, la forme de la prose n'est par essence pas compatible avec la solitude. L'opposition de l'artiste avec les foules est en contradiction avec la nature du discours en prose : celui-ci est un texte écrit avant tout pour la communication des idées, c'est-à-dire que la prose est essentiellement un écrit qui flatte l'esprit des lecteurs.

Poe écrit à la fin de son conte : « — Ce vieux homme, — me dis-je à la longue, — est le type et le génie du crime profond. Il refuse d'être seul. *Il est l'homme des foules.* »¹⁴ Par ces mots, il dévoile le fait que la supériorité d'un homme sur les foules n'est pas assurée par la solitude ; celui-ci a au contraire besoin d'elles, plus qu'elles n'ont besoin de lui. Dans le cas de Baudelaire, également, les foules et la solitude ne sont pas antagonistes ; pouvoir être à la fois distinct et fondu dans la masse, c'est là ce en quoi réside le pouvoir de l'artiste : « Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée. »¹⁵ La foule occupe ainsi une place nécessaire, dans la mesure où c'est elle qui est capable de produire les grands hommes. Cette idée correspond à la parole de Teste : « On n'est beau, on n'est extraordinaire que pour les autres ! Ils sont mangés par les autres ! » (*Œ*, II, p.20). Finalement, Teste choisit de s'échapper de ce système d'évaluation et de comparaison, et entre solennellement dans l'indifférence, un état au-delà de la solitude.

La lutte contre les autres

¹⁴ Poe, *Œuvres en prose*, p.320.

¹⁵ Baudelaire, *Œuvres complètes*, préface de Claude Roy, notices et notes de Michel Jamet, Paris, Robert Laffont, 1980, p.170.

Avant d'arriver à cet état, ou plutôt en parallèle de celui-ci, se trouve une suite de luttes et de chocs contre les autres esprits. L'art de « jouir de la foule »¹⁶ annoncé par Baudelaire ne peut pas au début être accepté par le jeune Valéry. Le héros du *Conte*, loin de mépriser totalement les foules, est au contraire effrayé par leur existence. Elles sont la cause d'une douleur qu'il doit surmonter. Valéry exprime cette peur vague mais intense dans un texte en prose nommé « Les yeux des Foules » (PA, f.57), écrit à la même période que le *Conte* : « je traverse la Foule inconnue, la foule interminable et anonyme. Et par les rues je feuillette des Ames, les âmes de *Tout le Monde*. / Dans les Yeux qui passent je plonge mes yeux, méchants interrogateurs, et mon regard semble remuer dans les cervelles de la misère et de l'ennui... » (*Ibid.*). La solution qu'il trouve est donc de se mettre à la place des autres, dans leurs yeux et leurs cerveaux pour deviner leurs pensées. Il existe ici un passage d'un individu aux autres, de la singularité à la généralité. Cette sorte d'identification du soi et des autres se situe au point de départ de la recherche rationnelle d'une universalité de la pensée. En outre, il nous semble que le passage cité pourrait être également interprété comme une première expérience de la fonction analogique, que Valéry développe dans l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*.

Le héros du *Conte vraisemblable* tient fortement à susciter l'admiration des autres, et « Les yeux des foules » finit, malgré son don de clairvoyance, par la phrase suivante : « Et dans les orbites s'éteignent les yeux de la foule, les yeux jamais semblables, jamais muets des êtres sans nombre, dont Tout m'est inconnu – hors la *trahissante* prunelle ! » (*Ibid.*). C'est ce narrateur qui explique le mieux les gestes du héros du *Conte* : se cacher et s'enfuir. Il nous semble que le problème sentimental de l'auteur est lié profondément à son héros du *Conte* et aux idées que celui-ci invente comme solutions à sa souffrance.

La question de l'influence

Dans la suite logique de cette thématique inspirée à Valéry par Poe et Baudelaire, nous souhaitons insérer ici une analyse sur la question de l'influence. La réflexion sur ce sujet doit en effet permettre de mieux comprendre la substance des textes liée profondément à l'auteur, comme dans le cas du *Conte*.

¹⁶ *Ibid.*

Les traces des influences sont tantôt effacées, tantôt modifiées par Valéry, immédiatement ou rétrospectivement, pour faire correspondre sa propre image à son idéal : il est rare de trouver une influence qui soit reconnue comme telle, ou qui recueille son accord plein et entier sans qu'il lui superpose un raisonnement personnel. Il nous semble qu'il existe toujours au fond chez lui cette sorte de mentalité : « L'œuvre d'art me donne des idées, des enseignements, pas de plaisir. Car mon plaisir est de *faire*, non de *subir*. Mais l'ouvrage qui m'impose du plaisir, son bon plaisir, m'inspire vénération, terreur, sentiment d'une force supérieure. » (*Œ*, I, p.319). Pas de plaisir dans la lecture, qui est un moment de recherche. Certains ouvrages lui donnent cependant malgré tout du plaisir. La terreur qui cohabite avec ce plaisir est très valéryenne à notre sens : il est mortifié dès qu'il trouve une de ses idées dans les livres des autres. La lecture attentive semble de ce fait impossible pour lui. Malgré tout, il est cependant indéniable que le jeune Valéry se donne pour tâche de lire certaines œuvres et subit ainsi plus ou moins les influences des autres artistes.

La démarche suivie dans sa recherche par Lois Davis Vines, qui approfondit le sujet de la relation entre les deux écrivains Poe et Valéry, nous paraît tout à fait logique et admirable : il affirme qu'il faut aborder nécessairement le problème de l'influence en se demandant comment Valéry lui-même considère ce phénomène en général.¹⁷ La question doit être observée à travers le prisme du goût de Valéry pour l'originalité : « The process by which influence is transformed into originality preoccupied Valéry throughout his own career as writer. »¹⁸

En général, on considère que les influences artistiques ou intellectuelles servent à féconder l'esprit d'un homme et à obtenir une diversité enrichie par l'existence des autres. Valéry ne s'intéresse cependant qu'à chercher la diversité en soi : « Je pense très sincèrement que si chaque homme ne pouvait pas vivre une quantité d'autres vies que la sienne, il ne pourrait pas vivre la sienne. » (*Œ*, I, p.1320). Un homme implique en lui-même plusieurs personnes, et c'est surtout la condition d'un homme puissant : « Chez bien des hommes de valeur, cette valeur dépend de la variété des personnages dont ils se sentent capables. » (*Ibid.*, p.558). Cette idée qu'il existe plusieurs *alter ego* dans son for intérieur inspire à Valéry l'invention de discours dans lesquels plusieurs personnages interviennent, et peut-être la conception du *Souper de Singapour* est-elle le prolongement de cette idée.

¹⁷ Vines consacre son deuxième chapitre à ce problème : voir Chapter Two « Valéry's Views on Influence », *L'influence d'Edgar Allan Poe sur Paul Valéry*, Michigan, Georgetown University, Thèse doctorale, 1973, pp.43-76.

¹⁸ *Ibid.*, p.45.

A propos de la pluralité d'un homme, le narrateur de *La soirée* affirme : « je me suis détesté, je me suis adoré ; - puis nous avons vieilli ensemble. » (*Œ*, II, p.15). Ce passage représente non seulement la présence de plusieurs personnes dans un même homme, mais aussi les deux faces d'un homme, qui pourraient sans doute être distinguées en la sensation et l'intelligence. C'est aussi simplement une expression de la complexité qu'un être humain implique.

Valéry développe sa propre réflexion sur la question de l'influence dans la « Situation de Baudelaire », dans laquelle il analyse la relation entre Baudelaire et Poe. Il observe que l'ensemble formé par ces deux noms fortifie merveilleusement la puissance de chacun : « *Baudelaire, Edgar Poe échangent des valeurs*. Chacun d'eux donne à l'autre ce qu'il a ; il en reçoit ce qu'il n'a pas. » (*Œ*, I, p.607). Dans cette relation d'échange, Poe est l'inventeur d'une nouvelle perspective sur la littérature française, et Baudelaire « procure à la pensée de Poe une étendue infinie » et « la propose à l'avenir » (*ibid.*). Valéry évoque le fait que les contemporains de Baudelaire l'ont accusé d'avoir volé les idées de Poe, corrige ce malentendu et admire à son tour leur copropriété sur une intelligence profondément cachée : « L'homme ne peut qu'il ne s'approprie ce qui lui semble si exactement *fait pour lui* qu'il le regarde malgré soi comme *fait par lui*... » (*Ibid.*, p.608).

Valéry prend la défense de Baudelaire en évoquant la relation euphorique construite par les « effets de ce magique contact de deux esprit » (*ibid.*, p.599). La grandeur de Baudelaire est préservée. Surtout, cette remarque est excessivement importante : « Baudelaire a été si profondément touché par cet écrit, il en a reçu une impression si intense qu'il en a considéré le contenu, et non seulement le contenu mais la forme elle-même, *comme son propre bien* » (*ibid.*, p.608). Cette découverte d'une forme particulière par Baudelaire, nous évoque ce à quoi Valéry se consacre dans son « Essai sur Mallarmé ». Le lien profond entre deux âmes permet de partager la même forme. Comme Poe et Baudelaire, Valéry est convaincu qu'il est le seul à pouvoir saisir la forme intime de l'esprit de Mallarmé, qui existe hors des imitations superficielles, lesquelles, bien qu'également appelées parfois influence, sont d'une nature bien différente.

En effet, Poe et Mallarmé sont deux maîtres qui suscitent un problème délicat. Il nous paraît difficile de parler de l'influence de ces deux noms en particulier, car Valéry essaie de préciser ce qu'ils représentent pour lui et le fait, nous semble-t-il, d'une manière qui nous empêche justement d'utiliser ce mot d'influence. Dans une lettre écrite à la fin de sa vie, Valéry écrit : « En ce qui concerne les influences que j'ai subies, la plus profonde n'est pas celle de Mallarmé : quelques lignes de Poe, la musique de Richard Wagner, l'idée que je me

fais de Léonard, et maintes réflexion et lecture scientifiques, ont joué le plus grand rôle dans le développement de ma pensée. Mallarmé a tenu, sans doute, une grande place dans ma vie intérieure, mais place singulière : il m'a été beaucoup plus un problème qu'une révélation. » (*Ibid.*, p.1776). Nous analyserons ce problème de Mallarmé plus tard.

A qui appartiennent les idées ?

Chez Valéry, il existe une étrange pensée au sujet de la propriété des idées. Il nous semble que cette pensée l'obsède sérieusement, comme le confirme la parole de Teste : « Autrefois, - il y a vingt ans, - toute chose au-dessus de l'ordinaire accomplie par un autre homme, m'était une défaite personnelle. Dans le passé, je ne voyais qu'idées volées à moi ! » (*Œ*, II, p.22). L'origine de cette pensée se trouve au moins dans une note de 1889 : « Le plus honnête homme du monde, s'il est fort d'esprit et triomphe de ses concurrents, est un voleur comme les autres » (NAI, f.24). Dans le *Conte*, également, on peut lire une phrase comparable : « Quand il lisait les grands, les connus, les victorieux, des rages le prenaient de ne pas être lui aussi créateur de chef-d'œuvre. » (*Œ*, II, p.1418). Comment peut-on surmonter cette rage et cette douleur suscitées par les autres ? C'est peut-être un objectif caché du *Conte*.

Presque 40 ans après le *Conte vraisemblable*, Valéry analyse encore ce problème. Inspiré par l'égoïsme stendhalien, il remplace son ancien orgueil par le désir d'être l'homme unique, poussé par une étrange manie : « La victime du mal de n'être pas unique se consume à inventer ce qui la sépare des autres. Se rendre singulière est sa manie. » (*Œ*, I, p.563). La victime de cette manie se demande quelle est la solution pour remédier à son état : « peut-être n'est-ce pas tant de se placer au dessus de tous qui la travaille et la tourmente, que de se mettre tout à l'écart, et comme au-delà de toute comparaison ? » (*Ibid.*).

Est-ce le chemin pris par Monsieur Teste ? Celui-ci réussit à se délivrer de l'envie d'intervenir vis-à-vis des autres. Echappé de « ce sentiment si énergique, cette obsession de l'homme par l'homme [qui] peut enfanter des idées et des œuvres » (*ibid.*), Teste n'invente pas d'idées, ni d'œuvres bien naturellement, tandis que le héros du *Conte*, dans lequel l'auteur de l'époque se reflète, aspire au contraire à travers elles à la gloire des grands hommes.

On peut observer par ailleurs que Valéry règle ce sentiment positivement dans les œuvres suivantes : dans son Léonard, incarnation du génie, il essaie de définir et structurer le pouvoir humain. Son grand soulagement est alors de trouver que le génie se situe dans le simple prolongement logique du pouvoir des hommes. Dans son Teste, en additionnant les résultats de sa réflexion personnelle, Valéry apure la figure du génie et conduit sa réflexion jusqu'à

pouvoir faire la généralisation suivante : « le génie est *facile*, la divinité est *facile*... » (*Œ*, II, p.22). Octave Nadal remarque justement que « la poussée du génie » (*Corr. V-F*, p.219) est un sujet commun entre le *Conte* et *La soirée*.

A l'époque du *Conte*, le génie est encore apporté par les autres, comme Valéry l'écrit à Louÿs dans une lettre en 1890 : « En vain, je voulais *travailler* : je n'ai pu. J'ai ouvert *A Rebours*, puis j'ai relu « "Morella" et "Ligeia", et ma tristesse s'est accrue – ma tristesse imprécise et sans cause. » (*Corr. GLV*, p.252). C'est une jalousie parallèle à la tristesse, et ce mélange aboutit à la douleur. A la limite du pouvoir, que peut-il faire ? C'est la question que le héros doit se poser après avoir repoussé l'idée de la mort. Valéry écrit que « la vraie méthode » est d'« appliquer sa pensée à la douleur même dont on veut la délivrer. » (NAI, f.60).

III. LE CONTE PSYCHOLOGIQUE

« La biographie d'un homme dont les aventures les plus dramatiques se jouent silencieusement sous la coupole de son cerveau, est un travail littéraire d'un ordre différent. » (Baudelaire)

Un conte de Poe : « L'homme des foules »

Est-il possible de voir un modèle de la création de *La soirée avec Monsieur Teste* dans « L'homme des foules »¹⁹ de Poe ? Celui-ci fait en effet dire à son narrateur, qui observe à travers les fenêtres d'un café les passants anonymes : « Mes observations prirent d'abord un tour abstrait et généralisateur. Je regardais les passants par masses, et ma pensée ne les considérait que dans leurs rapports collectifs. »²⁰ Or, dans la scène du théâtre de *La soirée*, le narrateur rapporte que Teste voit les spectateurs en tant que signes géométriques et dynamiques : « J'avais la sensation délicieuse que tout ce qui respirait dans le cube, allait suivre ses lois [...] » (*Œ*, II, p.20), et les transforme en simples objets de réflexion. Il y a donc

¹⁹ Par ailleurs, Claude Richard, dans son édition des œuvres complètes d'Edgar Poe, présente l'interprétation de « l'homme des foules » par Edward Davidson, et celle-ci nous semble fort intéressante : « Selon lui, le vieillard, figure mythique, représente l'homme dans ses rapports avec le code moral dont il a perdu la signification. Mais l'ambiguïté habilement entretenue ne permet jamais de savoir si le vieillard errant n'est pas une projection du narrateur lui-même terrifié à l'idée que la solitude signifierait la confrontation redoutée avec son moi. Cette figure du malin représente la forme ultime du mal, incapable de se reconnaître en tant que tel. » (Edgar Allan Poe, *Contes-Essais-Poèmes*, traductions de Baudelaire et de Mallarmé complétées de nouvelles traductions de Jean-Marie Maguin et de Claude Richard, édition établie par Claude Richard, Paris, Robert Laffont, 1989, p.1363)

²⁰ Poe, *Œuvres en prose*, op.cit., p.312.

une façon de voir identique que partagent les deux héros. Valéry reste par la suite dans cette même lignée, lorsque l'expression géométrique du Monde devient un sujet important dans sa quête de la prose.

En tant que drame psychologique, le *Conte vraisemblable* est peut-être également inspiré par « l'homme des foules ». Ayant guéri d'une maladie, le héros du conte de Poe se présente maintenant « dans une de ces heureuses dispositions qui sont précisément le contraire de l'ennui »²¹. Ici, il existe un contraste fort entre états d'esprit avant et après la maladie, et l'intérêt de Poe n'est pas d'expliquer le processus de transition d'un état à l'autre, mais de décrire l'humeur de celui qui revit avec un dynamisme extraordinaire. L'auteur américain continue ainsi le passage cité plus haut :

« Respirer seulement, c'était une jouissance, et je tirais un plaisir positif même de plusieurs sources très-plausibles de peine. Chaque chose m'inspirait un intérêt calme, mais plein de curiosité. Un cigare à la bouche, un journal sur mes genoux, je m'étais amusé, pendant la plus grande partie de l'après-midi, tantôt à regarder attentivement les annonces, tantôt à observer la société mêlée du salon, tantôt à regarder dans la rue à travers les vitres voilées par la fumée. »²²

Cette description nous évoque certainement le changement d'état d'esprit du héros du *Conte vraisemblable* après qu'il a obtenu « un flacon », c'est-à-dire une promesse de mort : « Pendant ces courtes heures ce moribond goûta et jouit d'une âme modifiée et encore inédite qu'il portait jadis inconsciemment en lui – Un homme *neuf* vécut dans son corps qui rapportait incessamment à cet étalon : la mort » (*CE*, II, p.1419).

Une étude psychologique

Après avoir lu le *Conte*, Gustave Fourment écrit à son ami Valéry que cet ouvrage est un échec parce que l'on n'y trouve aucune « étude psychologique » (*Corr. V-F*, p.102), qui aurait, si elle avait existé, servi le sujet de « l'étude d'une âme passant d'un état à un état différent sous l'influence d'une idée » (*ibid.*).

Le héros du *Conte vraisemblable* pense à la mort pour échapper à la douleur de la vie. Avec cette volonté de mourir ancrée en lui, il décide de vivre son dernier jour, de telle sorte qu'il expérimente en vrai ce passage de « La mort des pauvres » de Baudelaire : « C'est la

²¹ *Ibid.* p.311.

²² *Ibid.*

Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre ; / C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir / Qui, comme l'élixir, nous monte et nous enivre, / Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir. »²³ Grâce à la promesse d'une fin imminente, le héros réussit paradoxalement à renoncer à se donner la mort ; l'idée de celle-ci est si puissante qu'elle suscite chez lui un changement radical de mentalité : « tout lui semblait nouveau, inédit, inconnu » (*Œ*, II, p.1420).

Gustave Fourment fait la critique que cet effet de la mort s'exerce sur l'esprit humain trop facilement, et que le jeune auteur s'affranchit d'étapes du raisonnement : « Entre la première et la deuxième partie de ton conte, il y a un *trou*. L'idée de la Mort change l'âme de ton personnage ; je veux bien croire ; mais ne suis-je pas en droit de demander pourquoi et comment ? » (*Corr. V-F*, p.102). Un nouveau problème se pose à Valéry grâce à l'analyse de son ami. Pourquoi et comment l'idée de mort s'exerce sur l'esprit de l'homme ? Valéry approfondira cette question dans un futur projet, « L'Essai sur le mortel ».

La remarque de Fourment tombe donc juste. Il manque la profondeur d'une analyse psychologique dans le *Conte*, même si nous croyons encore malgré tout qu'il existe quelque intérêt psychologique dans ce texte. Nous pensons qu'il est possible d'envisager les choses sous un autre angle : de quoi s'agit-il dans ce conte au final ? L'intention de l'écrivain n'est pas de créer un chef-d'œuvre, et le *Conte* est plutôt une œuvre expérimentale. Elle consiste donc à mettre en application des théories et des idées qu'il vient d'obtenir, comme l'effet et l'analogie, dans son œuvre en prose. Pour Valéry, la psychologie est tout autre chose que chez Flaubert. Le drame doit être « tout intérieur » (*Œ*, I, p.615), et il faut chercher en soi-même l'effet que l'idée de la mort peut causer dans l'esprit.

La mort, une certitude

Cherchant à déterminer ce qui est certain, et quelles sont les possibilités d'action face à cette certitude, le héros du *Conte* arrive à l'idée de la mort : « Une chose était certaine : la douleur présente. Une autre était possible : le changement par la destruction ; son choix était fait. » (*Œ*, II, p.1419). En 1889, Valéry écrit également dans une note personnelle : « Ce qui fait que la pensée de la mort n'est pas sans cesse à notre esprit, horrible et destructive, c'est que la mort est chose certaine. Ce qui fait la mort effrayante c'est qu'elle donne sur un Inconnu. » (NAI, f.10). *L'Essai sur le mortel*, rédigé trois ans après du *Conte vraisemblable*,

²³ Baudelaire, *op.cit.*, p.94

vient compléter cette série en reprenant la même idée : « Or la mort est une certitude – la certitude même = La mort est la probabilité ou certitude » (PA, f.223 ; *CIII*, p.561).

Dans le *Conte*, la certitude de la mort donne au héros une nouvelle manière de voir des choses, ou plutôt, la mort lui ouvre un autre monde, qui lui paraît étrangement plus cru que le réel :

« Il voyait, du reste, la Mort sous un jour étrangement cru. Il se disait bien nettement que sur l'*au-delà* rien de certain en même temps de probable n'est connu et que c'est un cercle de perpétuelle occultation où toutes les hypothèses viennent se briser, vagues impuissantes ! » (*CE*, II, p.1419)

Il nous semble que ce passage pourrait être mis en parallèle avec la fin de *La soirée* : « l'objet, le terrible objet », « je combats tout, [...] au-delà d'une certaine grandeur », et « souffrir, c'est donner à quelque chose une attention suprême » (*ibid.*, p.25). La limite définie à partir du terme d'« au-delà », posée comme certitude, est le commencement de l'incertitude. Le héros souhaite fuir de ce domaine où rien n'est certain pour se protéger, et Teste, par contre, fixe là-bas sa place pour pouvoir tirer au clair les choses qui lui sont jusque là occultées. Valéry tire de ce dernier aspect de l'au-delà une variété de scènes d'œuvres en prose, comme le pays du Chinois du *Yalou*, ou le domaine du rêve d'*Agathe* : ce sont à chaque fois des lieux plongés dans un « état de clairvoyance spirituelle, de calme parfait » (*ibid.*, p.1419).

Dans un mémo sur le *Conte*, Valéry conclut : « Il voit que les prêtres catholiques étaient dans le vrai quand ils recommandaient de songer à la mort, c'est le seul moyen de goûter la vie. » (PA, f.41). Selon la logique catholique, la mort définit la manière de vivre. Convaincu que sa fin est proche, le héros du *Conte* commence à regarder la vie autrement :

« Tout étant donc résolu dans son esprit, sa chair apaisée par la certitude qu'elle ne souffrirait pas, il s'accorda tout un jour de grâce et aussi le suprême plaisir de revoir et de juger tous les autres plaisirs avec l'optique nouvelle et spéciale d'un mourant bien portant. » (*CE*, II, p.1419)

Cette « optique nouvelle et spéciale » change la manière de voir la vie. En somme, le héros contemple à ce moment-là la vie depuis la mort, c'est-à-dire depuis sa limite.

Promis à la mort, « un homme neuf vécu dans son corps qui rapportait incessamment à cet étalon : la mort, tout ce qui passait sur l'écran de son cerveau. » (*Ibid.*). Il nous semble que c'est là un prototype de cette idée léonardienne que Valéry écrira six ans plus tard : « L'idée surgit alors, (ou le désir), de précipiter le cours de cette suite, d'en porter les termes à leur

limite, à celle de leurs expressions imaginables, *après laquelle tout sera changé.* » (CE, I, p.1162). En franchissant la limite dans l'imagination, l'« homme neuf », né dans le *Conte*, inaugure un drame psychologique et retranscrit l'univers de la pensée valéryenne.

La psychologie scientifique

A propos du concept de psychologie, Valéry écrit un an après le *Conte* : « La science de l'âme [...] la science du monde. La psychologie est science d'honneur... » (NAI, f.35). Le germe de cette science, qui se développera dans le futur, existe déjà dans le *Conte*. Valéry écrit dans une note préparatoire à cette œuvre : « psychologie de cet homme. Côté intellectuel. Côté sensible » (PA, f.41). On peut noter que la psychologie pour Valéry n'a pas la même allure que celle qui apparaît dans les romans qu'il critique.

Ces deux aspects complémentaires nous rappellent inévitablement les causes de la crise de Gênes en 1892. Valéry écrit à l'époque du *Conte* : « Le débordement en tout. Décroissance de la foi, perte heureuse et exagérée du conventionnel – sensibilité refoulée. Recherche de l'émotion intellectuelle sensibilisée » (NAI, f.17). Cette note est remarquable, car elle nous convainc que Valéry confie au héros du *Conte* sa propre crise psychologique, et que le *Conte* pourrait détruire le mythe de la crise de 1892.

En 1891, Valéry écrit le passage suivant, et il nous semble qu'il décrit par anticipation la nature de sa fameuse « crise » :

« Il y a pour moi deux souffrances à supprimer. La physique, la mentale. (En attendant que la science les ait réunies.) 1^{er}. La physique, je la vois sous l'opium, la morphine et les narcotiques. 2^e. La mentale – les distinguons. Le sentiment d'abord. Ceci c'est rien. Je le tue avec l'analyse impitoyable. Restent entre deux choses, d'abord l'abus d'analyse qui fatigue et stérilise. Celui-ci je le supprime avec les précédents poisons bienfaisants » (NAI, f.165v°)

L'antagonisme valéryen, c'est-à-dire le combat de l'analyse contre les problèmes qui dépassent l'intelligence, est bien visible dans ce passage, et il n'y a ici rien de nouveau. Ce qui nous paraît encore plus important et essentiel est la suite de ce passage : « – Et puis ? Reste enfin le désir de connaître ou celui d'imaginer beau, le désir scientifique et le désir esthétique. Ceux-là me tuent ou m'affolent... » (*Ibid.*). Le mythe justifiant l'abandon de la poésie et le choix de l'intelligence n'explique point cette douleur : la connaissance et la beauté, la science et l'esthétique, s'unissent en elle. Que veut dire Valéry ? Nous pensons trouver ici

la preuve qu'existe une longue histoire de la quête de sa propre littérature, qui est notre thème de l'Œuvre en prose.

IV. LE POÈME EN PROSE DE DES ESSEINTES

Pourquoi Huysmans ?

Pourquoi Huysmans ? C'est Pierre Louÿs qui, le premier, appelle plaisamment son ami Valéry un « horrible huysmansophile » (*Corr. GLV*, p.390), et pour qui cette curieuse affection reste un mystère. En réponse à sa supplique « par grâce, ne touchez pas trop à Joris-Karl » (*Ibid.*, p.410), Valéry déclare : « Cependant, je ne lâche pas J.-K. pour lequel j'ai une petite chapelle, vous le savez... » (*Ibid.*, p.459). Que vient-il prier à propos dans cette chapelle ? La question de Huysmans chez Valéry a-t-elle finalement été résolue ?

Comme on le sait bien, Valéry lit *A Rebours* en 1889, qui devient immédiatement de son propre aveu sa Bible, son livre du chevet (*LQ*, p.11). Henri Mondor, dans son article écrit à l'aube des études valéryennes²⁴, a donné la description la plus générale qui existe de ce que la lecture de Huysmans a apporté à Valéry avant 1892 : le récit étrange de la vie de des Esseintes lui a fait découvrir les œuvres de Mallarmé et l'a fait réfléchir sur le genre du poème en prose admiré par cet esthète. Mondor révèle également « le débat sur Huysmans »²⁵ entre Valéry et Louÿs dans la correspondance au début d'été de 1891. Ensuite, un article pertinent de Florence de Lussy, « Valéry et Huysmans : De la ferveur au détachement », accomplit un aperçu total plus poussé, sous la lumière des artistes favorisés de Des Esseintes, et le roman démonique et mystique, *Là-Bas*²⁶.

Valéry écrit à Louÿs en 1890 : « Huysmans, le romancier unique, me découvrit les décadents » (*Corr. GLV*, p.210), et dans la même lettre, il précise son interprétation de « décadent » : « artiste ultra-raffiné, protégé par une langue savante contre l'assaut du vulgaire, encore vierge des sales baisers du professeur de littérature, glorieux du mépris du journaliste, mais élaborant pour lui-même et quelques dizaines de ses pairs, alambiquant de subtiles essences d'art, et surtout vivant la beauté, attentif à original et vibrant. » (*Ibid.* p.209).

²⁴ Henri Mondor, « Paul Valéry et "A Rebours" », *Revue de Paris*, mars 1947.

²⁵ *Ibid.*, p.16

²⁶ *Colloque Paul Valéry, Amitiés de jeunesse, Influences – lectures*, texte établi par Carl P. Barbier, A.-G. Nizet, 1978, pp.273-316.

Le « décadent » n'est ni simple esthète ni symboliste, mais un artiste maître d'une langue marquée par sa pureté et son originalité, et d'un art vivant et vibrant.

Malgré sa déclaration : « je suis décadent » (*ibid.*), dans *Sur la technique littéraire*, Valéry manifestera cependant sa révolte contre la décadence : « ne pas prononcer le mot de Décadence, qui ne signifie rien : aux vieilles sociétés qui ont des siècles d'analyse intérieure et de production littéraire, il faut des plaisirs toujours nouveaux, toujours plus aigus ! » (*Œ*, I, p.1832). Cette parole, un adieu au monde ancien, est également un adieu à l'état mental du *Conte*, qui précède cette critique esthétique. D'ailleurs, Valéry affirme son engagement pour un nouvel art de son temps dans *Sur la technique littéraire* : « nous aimons l'art de ce temps, compliqué et artificiel, trop vibrant, trop tendu, trop musical, d'autant plus qu'il devient plus mystérieux, plus étroit, plus inaccessible à la foule » (*ibid.*, p.1833).

Des Esseintes, pour qui « la décadence d'une littérature, irréparablement atteinte dans son organisme »²⁷ est inéluctable, réserve à Baudelaire et à Poe une place de choix, un traitement d'exception. L'épigraphe du *Conte vraisemblable* vient du titre d'un fameux poème en prose de Baudelaire²⁸ : « Anywhere out of the world », dont des Esseintes fait également le décor de son œuvre²⁹. En passant par Huysmans, Baudelaire prend toute son importance pour Valéry, et cela fait même dire à Louÿs : « Vous aimez des Esseintes parce qu'il aime Baudelaire et Poe » (*Corr.GLV*, p.304).

« Les vieilles ruelles », une œuvre inspirée du réalisme de Huysmans

L'admiration de l'auteur d'*A Rebours* conduit Valéry à écrire une œuvre, « Les Vieilles Ruelles », dédiée à Huysmans³⁰. Elle est écrite en septembre 1889, au moment de la lecture ardente d'*A Rebours*, et c'est dans son sillage que Valéry rédige le *Conte vraisemblable*. Elle est classée comme poème en prose, et ce genre est sans doute bien adapté pour une dédicace à Huysmans, qui consacre nous l'avons vu un long passage à ce genre dans son roman.

²⁷ Huysmans, *A Rebours*, Folio, Gallimard, 1977, p.321.

Dans son *Joris-Karl Huysmans A Rebours*, Françoise Court-Perez se demande : « quel est le matériau langagier dont dispose l'écrivain aux alentours de 1884, date de la parution d'*A Rebours* qui marque l'apparition éclatante du décadentisme (on peut désigner ainsi le mouvement décadent de la fin du XIXe siècle) ? » (Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p.49). S'il existe une décadence ouverte par *A Rebours*, celle de Valéry lui est parallèle.

²⁸ Par contre, « La Folle Journée » n'a pas cette épigraphe.

²⁹ *A Rebours*, p.95-96.

³⁰ Michel Jarrety suppose ainsi très précisément l'existence d'un lien entre l'éloge par des Esseintes du poème en prose et *Les vieilles ruelles*. Après la lecture du chapitre XIV d'*A Rebours*, Valéry commence lui-même à composer des pièces en prose (Michel Jarrety, *Paul Valéry*, op.cit., p.50).

L'anthologie des poèmes en prose que réalise Des Esseintes nous enseigne que ceux-ci se divisent en deux groupes. Le héros présente d'abord les pièces d'Aloysius Bertrand, comme l'œuvre « qui a transféré les procédés du Léonard dans la prose et peint, avec ses oxydes métalliques, des petits tableaux dont les vives couleurs chatoient, ainsi que celles des émaux lucides »³¹. Ensuite, Des Esseintes insiste sur le caractère condensé qu'emprunte son art préféré chez d'autres artistes : « Cette succulence développée et réduite en une goutte, elle existait déjà chez Baudelaire, et aussi dans ces poèmes de Mallarmé qu'il humait avec une si profonde joie. »³²

Se retrouve dans « Les Vieilles Ruelles » le premier aspect des poèmes en prose, c'est-à-dire un déploiement explicatif, une description pittoresque, et non cette condensation symbolique. Il nous semble que la dédicace à Huysmans de cette œuvre vient donc d'une sorte de réalisme et de décadence³³. Henri Mondor confirme cet aspect de l'influence de Huysmans sur Valéry : « J.-K. Huysmans ne s'était pas évadé du naturalisme autant qu'il le croyait ; sa première et brève influence sur l'admirateur nouveau [Valéry] en gardait traces. »³⁴

Le voyage en Italie et l'entrée en scène de la sensation

« Les Vieilles ruelles » sont envahies d'ombres : « les grands murs noirs percés de larges fenêtres plus noires, [...] » (*Œ*, I, p.1608). L'odeur putride, l'humidité pesante, la maladie, le désespoir se succèdent. Comme Octave Nadal nous le suggère, ce paysage étrangement sensoriel, c'est-à-dire dépeint par les sens physiques qui fonctionnent avec plus d'intensité dans le noir, est vraisemblablement inspiré par l'expérience vécue par Valéry en Italie, car un mois avant de produire ce récit, Valéry écrit à son ami Fourment :

« Je me repais ici de sensations. Les odeurs, les couleurs, les sons insolites m'entourent et je les recueille et je les classe et je les décompose en moi et je les rattache à d'autres perçus ailleurs, ressuscitant ainsi des trésors de souvenirs. / En rôdant dans les vieilles rues puant l'antique et les victuailles, où les bassins de cuivre sèchent au soleil, hier, s'est réveillée dans ma cervelle la

³¹ *A Rebours*, *op.cit.*, p.319.

³² *Ibid.* p.320.

³³ Dans la préface d'*A Rebours* de l'édition déjà citée de Marc Fumaroli, celui-ci explique que la notion de « décadence » de Huysmans doit beaucoup à un ouvrage de Désiré Nisard, qui « insiste sur le fait que la « description » devient dans l'art décadent non plus un ornement, mais le tout de la rhétorique. Il ajoute que l'art décadent est un art érudit » (*Ibid.*, p.397). Au sujet de ce mot-clé, l'érudition, Fumaroli cite les mots de Nisard : « L'érudition des poètes de la décadence n'a pas de but critique. C'est tout simplement un besoin de chercher dans les souvenirs du passé des détails que l'inspiration ne fournit pas. » (*Ibid.*, p.398).

³⁴ Mondor, « Paul Valéry et "A Rebours" », *op. cit.*, p.7.

gamme des sensations d'Italie. Impossible de te dire jusqu'où cela m'a entraîné. » (*Corr. V-F*, pp.67-68)

En effet, les mêmes motifs sont présents dans « Les vieilles ruelles » : « l'odeur de ce qu'on mange » (*Œ*, I, p.1607), « les bassins » (*ibid.*), « les cuivres » (*ibid.*, p.1608), « le soleil jette une poignée de pistoles d'or » (*ibid.*). Les sensations qu'il a eu lui semblent dans sa lettre impossible à mettre en mots, mais ces choses indicibles reviennent dans un texte en prose.

Valéry trouve dans l'esthétique décadente la solution pour passer des sensations à l'œuvre. Il définit par exemple le décadent dans la lettre à Louÿs ainsi : « il se livre tout entier aux sensations extérieures, jouit d'un coin de rue, un soir de pluie, l'illumination des objets mouillés, le trottoir, lame miroitante où les feux électriques et le gaz mêlant les flammes d'or et d'argent, le peuple noir et rapide qui fourmille... » (*Corr. GLV*, p.209). C'est ce décadent que Valéry envisage d'incarner dans les « Vieilles Ruelles », comme il l'admet lui-même en déclarant que cet ouvrage représente « les décadences extrêmes » (*ibid.* p.69).

Le séjour en Italie et *A Rebours* sont les sources d'inspiration des « Vieilles Ruelles », et à partir de là, le modèle de cette œuvre pourrait être le chapitre XI d'*A Rebours*, c'est-à-dire le passage du « voyage fictif à Londres » dans lequel Valéry voit une harmonie entre le réel et la sensation, et sur lequel il écrit ainsi à Louÿs : « c'est un chef-d'œuvre de sensations qui correspondent beaucoup en moi » (*ibid.*, p.310).

« Dévoré du désir de marcher, de regarder une figure humaine, de parler avec un autre être, de se mêler à la vie commune »³⁵, Des Esseintes décide d'aller à Londres. Il sait combien ce désir est étrange et inattendu : « Une fois de plus, cette solitude si ardemment enviée et enfin acquise, avait abouti à une détresse affreuse »³⁶. Il se rend en fait à Paris, et les circonstances lui permettent d'imaginer suffisamment son voyage outre-manche sans y aller vraiment. Il désire renouer avec une réalité humaine et commune, mais finalement, il lui préfère toujours un réel artificiel. Le réalisme ici invoqué ne dépend pas du réel, mais du réel artificiel.

Dans la lettre à Fourment citée plus-haut où il raconte son voyage en Italie, Valéry souhaite trouver les mots qui correspondent à des sensations, et il faut surtout noter sa volonté de les maîtriser, qui transparaît dans l'emploi du vocabulaire suivant : « recueillir », « classer », « décomposer », « rattacher ». Il nous semble que « Les vieilles ruelles » est un essai pour organiser les sensations dans une description. Il existe de plus ici un mélange

³⁵ *A Rebours*, *op.cit.*, p.234.

³⁶ *Ibid.*, p.233

baudelairien de sensations différentes, les odeurs, les couleurs et les sons³⁷. Ces caractères expérimentaux de l'ouvrage réapparaîtront également dans les œuvres en prose suivantes.

En parallèle de la sensation ordonnée en description, Valéry tire sans doute un autre élément du même voyage en Italie. Il poursuit ainsi sa lettre par les phrases suivantes :

« J'ai revu soudain les quartiers populeux et colorés de là-bas, les coups de lumière dans les pas de murs, puis des églises, des ombres froides avec des ors, un vague parfum d'encens et de cire et encore (je me cite) / La Vierge byzantine et de massif argent / Demeure hiératique en sa chape orfroisie / Fixant ses yeux de perle aux Cieux, comme songeant / Aux azurs lumineux et lointains de l'Asie... » (*Corr. V-F*, p.68)

Les dernières lignes forment un poème, *L'Eglise*, comme le remarque Octave Nadal, et ce voyage en Italie aura ainsi fait naître deux ouvrages. Il est intéressant que cette référence au catholicisme corresponde aussi à un caractère primordial de la littérature pour Des Esseintes : « elle [la littérature] se divisait en deux groupes ; l'un comprenait la littérature ordinaire, profane ; l'autre la littérature catholique, une littérature spéciale »³⁸. Huysmans, comme son héros l'annonce ainsi, sera lui-même plus tard l'auteur d'une littérature catholique et spéciale, et Valéry va y réagir dans *Durtal*.

Il nous semble qu'en arrière de l'esthétique huysmansienne se cache celle de Baudelaire. Voici la première parole de ce-dernier dans les *Notes nouvelles sur Edgar Poe* : « *Littérature de décadence* ! »³⁹ ; il proclame également que « le mot *littérature de décadence* implique qu'il y a une échelle de littératures, une vagissante, une puérile, une adolescente, etc. Ce terme, veux-je dire, suppose quelque chose de fatal et de providentiel, comme un décret inéluctable ; et il est tout à fait injuste de nous reprocher d'accomplir la loi mystérieuse. »⁴⁰ La littérature de décadence que Valéry essaie de mettre en œuvre est guidée par une loi mystérieuse, ce dont Valéry est bien conscient, comme nous allons le voir plus tard.

³⁷ L'idée du mélange des cinq sens nous évoque inévitablement les correspondances de Baudelaire. L'affirmation suivante de Des Esseintes nous fait penser encore plus directement au *Conte vraisemblable* : « il [Baudelaire] avait révélé la psychologie morbide de l'esprit qui a atteint l'octobre de ses sensations ; raconté les symptômes des âmes requises par la douleur, privilégiées par le spleen » (*A Rebours*, p.253).

³⁸ *A Rebours*, p. 255.

³⁹ Baudelaire, *op.cit.*, p.589.

⁴⁰ *Ibid.* pp.589-590.

V. LE COMMENCEMENT DE L'HISTOIRE DE LA NUIT

« Tu sais bien que les puissances de l'âme procèdent étrangement de la nuit... Elles s'avancent, par illusion, jusqu'au réel. » (*Œ*, II, pp.96-97)

« Le Conte de nuit »

La nuit est un thème important de la prose valéryenne, du *Conte vraisemblable* jusqu'à *Agathe* : elle prend des sens variés, mais reste un moment privilégié pour l'artiste. Paul Gifford a affirmé le caractère essentiel de ce sujet dans la jeunesse de Valéry, qualifiée par Octave Nadal « [des] années de mysticisme de 1888 à 1891 » (*Corr. V-F*, p.23) : « ce sont les années d'une mysticité sans forme spirituelle propre, d'un mysticisme informe et qui, partant, épouse toutes les formes. Toutes les figures du jour aussi – ou, plus exactement, de la Nuit. »⁴¹. Certainement la nuit, prise comme motif symboliste en général, peut-elle s'unir avec le sens mystique que lui donne la poésie : elle évoque vaguement un certain esprit-univers dans l'imagination, et son silence rappelle par analogie les choses indicibles.

En parallèle de cette nuit poétique, le *Conte vraisemblable* nous montre d'autres aspects que peut prendre ce thème : la nuit n'y est pas un espace vague et infini comme le suggère la poésie, mais elle assume plus précisément deux fonctions dans le discours. D'une part, la nuit est le lieu où chaque idée remplit le rôle que lui a donné l'auteur. D'autre part, elle est le symbole de l'obstacle à surmonter, tant pour le héros que pour son créateur. En somme, l'auteur fixe à la nuit plusieurs objectifs dans le texte.

En décembre 1888, Valéry écrit un texte en prose qui s'appelle le « Conte de nuit ». La nuit s'étend ici en tant que suite d'heures où travaille « Monsieur le Poète ». Qu'est ce que le « travail de la nuit » de ce poète ? Dans le *Conte vraisemblable*, le héros est aussi un poète nocturne. A la même époque que le *Conte*, Valéry écrit un texte en prose dont le titre est « L'aube du poète ». Cette aube représente ici l'heure où s'achève le travail de composition, non pas le commencement du jour de l'écrivain des cahiers. Ce travail de la nuit n'apporte rien qui récompense les efforts du poète :

« L'aube fraîche glace mon exaltation et jette un froid rayon de raison sur les vers échafaudés dans la fièvre nocturne. Palais diaboliques évanouis au chant du coq, mes conceptions s'ébranlent, et

⁴¹ Paul Gifford, *Paul Valéry le dialogue des choses divines*, Paris, José-Corti, 1989, p.233.

s'écroulent. Plus rien n'en demeure que le regret, et le vent du matin me jette un frisson de désespoir. » (PA, f.39)

L'aube le ramène aux choses réelles : « Je ne vois plus que la réalité, c'est-à-dire la laideur et l'ennui » (*Ibid.*). Cette triste réalité de l'aube est celle du héros du *Conte* : « L'ennui le dévorait entre temps. » (*Œ*, II, p.1418).

La nuit tombe, envahit la terre et l'efface ; ainsi le Poète est-il isolé dans la nuit à l'extérieur du monde, la pluie et la fenêtre cloisonnant l'espace qui l'entoure. Restent avec lui seulement « les boccoux du pharmacien »⁴² (PA, f.13) et les feuilles, sur lesquelles il est en train d'écrire un poème. Ce décor rappelle totalement celui de la fin du *Conte vraisemblable* : « Le soir vint. Et il se trouva seul en présence de ses vers qu'il admirait intérieurement, des sensations exquis de la journée, de l'image de la belle qui l'attendait et puis de la fiole brunâtre qui contenait l'Inconnu ! » (*Œ*, II, p.1421). Le héros du *Conte* quitte sa chambre avec la décision de vivre tandis que celui du « Conte de nuit » reste sur la même scène et gagne un monde tissé de rêves.

La rêverie du poète s'ouvre par la transformation de la figure de la lune : une larme, une lèvre, un sourcil, un trait de pinceau. La lune se transforme grâce à « La Muse Associations-des-Idees » (*Œ*, I, 1831). Une même association d'idées autour de la lune apparaît également dans un texte en prose contemporain, « Dans le ciel » : « La lune comme un sourcil de Japonaise racé d'une lècherie brusque de pinceau – comme une lèvre de la nuit – comme un pont d'argent sous lequel passent les étoiles, - s'arrondit douce et fine, presque transparente dans le ciel criblé d'or. » (PA, f.24). On peut voir l'image de l'estampe japonaise dans cette description, et constater l'influence de l'esthétique impressionniste de son époque.

Une heure sonne, et c'est le signal de l'entrée en scène du héros : la sonnerie de l'horloge semble représenter l'ouverture de la méditation hors du réel. Valéry répète le même motif dans un texte en prose poétique écrite en 1890 : « L'heure sonne au dehors derrière ces vitres où le monde existe comme derrière [des] yeux qui ne veulent pas voir. » (NA, f.44). Ce rôle de la sonnerie annonçant le départ du réel vers la rêverie apparaît dans un poème envoyé à Mallarmé par le jeune Valéry : « L'air est plein de parfums et de cloches sonnantes !... » (*LQ*, p.29). Nous allons voir plus tard que le tintement des cloches ainsi que le parfum est un motif de prédilection de Valéry dans le contexte religieux, liturgique, mystique.

⁴² Ces boccoux « ... rouges...verts » (PA, f.13) évoquent, nous semble-t-il, le poème de Baudelaire, « Le Poison » (Baudelaire, *op.cit.*, p.36), dans lequel les couleurs rouge et verte sont dominantes : le poison rouge et les yeux verts. On peut trouver une note dans laquelle Valéry remarque la faculté baudelairienne d'« Analogie avec la couleur » (NAI, f.22) en 1889.

Le « Conte de nuit » a deux versions. Dans chacune des deux, le diable, qui symbolise l'inspiration poétique, joue un rôle primordial. Dans la première version, passant à travers la fenêtre entr'ouverte, ce personnage part de la chambre du poète. Pendant son absence, la pluie entre et remplit le cœur du poète. Celui-ci songe à la « famille », à la « fortune », au « trésor » (PA, f.13). Dans l'autre version, le diable se glisse au contraire à l'intérieur par la fenêtre entr'ouverte, enchante les choses et improvise une chanson. Tous ses actes le dirigent vers « l'harmonie exquise » (*ibid.*, f.14v°), qui est toute-puissante. Découvrant le secret de son art, qui évidemment nous rappelle la suggestion baudelairienne, le poète arrive à l'apothéose : « la vie que donne le poète est éternelle, et la vie humaine n'est qu'un rêve à côté de celle-là... » (*Ibid.*). Cette scène est faustienne. Après que le diable est reparti, le poète se demande : « Allons ! Vous reprenez la plume ?... » (*Ibid.*), et conclut : « Travaillez bien, Monsieur le Poète ! »⁴³.

La douleur, la mort et la femme...

Au début du *Conte vraisemblable*, le héros est plongé dans la nuit, « la Nuit des terreurs » (*Œ*, II, p.1417), qu'il est incapable d'affronter. Cette nuit lui fait penser à la mort : « Souvent il pensait mourir, [...], s'étonnant ensuite de vivre encore... » (*Ibid.*, p.1418). Le vide qui l'entoure se remplit de réminiscences des idées qui préoccupent le héros : la douleur, la mort et la femme, qui forment les limites de l'auteur tout au long de sa vie. La nuit est un moment où les sensations, notamment l'angoisse, augmentent.

On remarque quelque parenté entre la fonction de la nuit du *Conte* et celle de *La Soirée avec Monsieur Teste*. Dans ces deux cas, la nuit est synonyme de douleur : pour Teste, celle-ci vient du combat volontairement engagé contre la limite du pouvoir d'un homme, tandis qu'au contraire le poète du *Conte* ne pense qu'à y échapper. Dans le lit, le héros du *Conte* est couvert d'un drap comme l'est Teste, pour qui ce tissu représente des vagues agréables de la mer. Le premier est en revanche figé dans la position de la mort, et le drap est un linceul. Pour fuir devant cette agonie factice, il sort du lit. Mais là l'attend une autre souffrance, celle de vivre. Valéry écrit dans le cahier « *Tabulae meae Tentationum* » ainsi : « Une scène de lit

⁴³ Cela nous rappelle le dernier mot de Sandoz dans *L'Œuvre* de Zola : « Allons travailler ». Alors que Valéry écrit dans la lettre du 14/09/1890 en répondant à Pierre Louÿs : « Je n'ai pas lu *L'Œuvre* » (*Corr. GLV*, p.287), il écrit dans un mémo contemporain, dans lequel il note probablement ses lectures, « Zola, l'Œuvre », ainsi que « Villiers de l'Isle-Adam Eve future, Akédysseril, Axel, Amour supérieur », « Loyola Exercices spirituels », etc. qui correspondent à l'intérêt de Valéry à cette époque, tel que nous le connaissons.

manque à la littérature. On n'a jamais donné cela. » (*CII*, p.31). Il nous semble que la présence de cette scène est une apparition de la volonté de construire une nouvelle littérature.

Le jeune poète pense aux femmes et à la littérature. Concernant ces premières, notons que le narrateur de *La Soirée* raconte sa rencontre avec Teste dans une maison close, et la femme ainsi considérée en tant qu'être purement charnel forme une des limites de Teste : « Les bras d'une Berthe, s'ils prennent de l'importance, je suis volé, - comme par douleur » (*Œ*, II, p.25). Mais la femme du *Conte* est surtout l'idée de celle-ci, et l'analyse qu'en donne Fourment est éclairante : « Ce jeune homme traverse une crise : il aimait la Femme et les Lettres artificiellement ; il va les aimer naturellement. Comment ces deux passions se transforment, c'est là le centre de ton étude » (*Corr. V-F*, p.101). En réalité, la femme sous un jour naturel n'apparaît jamais dans le *Conte* : dans l'imagination du héros, elle se dérobe sous le déguisement de « Vénus » ou d'« Héloïse » (*Œ*, II, p.1420), et alors seulement, il a envie de la connaître davantage. Cette « vivante énigme » (*ibid.*, p.1418), Valéry ne la résoudra jamais au cours de sa vie.

La lettre que Valéry écrit à Gide en 1893 nous montre que son combat contre l'émotion continue, et s'il nie faire de la littérature à partir de ses propres expériences sentimentales, il est en revanche influencé dans son écriture par l'idée que la force du raisonnement doit vaincre l'irrationalité des sensations : « Si, par exemple, j'avais tenu R... entre mes mains, à la portée de toutes mes mécaniques spirituelles, machines de délicatesse sauvage et de force énorme pour peser, décomposer et construire – mouvoir, je me serais moqué des conquérants et des aéronautes, des savants et des architectes... » (*Corr. G-V*, p.255)

Le héros du *Conte* souffre devant la littérature, devant la page blanche : « Un ardent désir le poussait et, des nuits entières, lui congestionnait le cerveau. Mais rien » (*Œ*, II, p.1418). Cette sorte de sensation est sans doute vécue par Valéry lui-même, qui bientôt abandonnera la poésie. Valéry connaît l'impasse dans laquelle se trouve le poète de l'ancien modèle, et imagine « une conception toute nouvelle et moderne du poète » : « ce n'est plus le délirant échevelé, celui qui écrit tout un poème dans une nuit de fièvre, c'est un froid savant, presque un algébriste, au service d'un rêveur affiné. » (*Ibid.*, pp.1830-31). Le héros du *Conte* ne cherche par autre chose que « la Règle faite par lui-même pour lui-même » (*ibid.*, p.1419). Cette conception moderne du poète est peut-être la vraie découverte du *Conte*.

Le symbolisme de la lune

Confronté à la réalité pleine de souffrance et d'ennui, le héros du *Conte* pense alors à quitter ce monde, c'est-à-dire à la mort. Il se déplace de la ville éclairée par la lumière artificielle vers la campagne, un espace naturel : « fuyant les lumières de la ville, les électricités violâtres, tombant en nappe livide sur les boulevards, les ruissellements lumineux des cafés, il partit à travers nuit, à travers champs. » (*Ibid.*, pp.1418-9) Cette transition de l'artificiel vers le naturel entraîne une autre transition allusive du réel à l'imaginaire. Sans doute le réel est-il symbolisé par la position sous le linceul, et la nuit imaginaire accueille l'idée de la mort : « un drap mortuaire brodé de pleurs d'argent – qui était le Ciel et la Nuit » (*ibid.*, p.1416). Encore une fois, la nuit est le lieu de l'association des idées : « Et puis la Nuit – et puis la Lune !!... » (*Corr. V-F*, p.69)⁴⁴.

La lune et la mort sont liées dans l'imagination valéryenne à cette époque. Dans un petit texte en prose, « L'Amoureux de la Lune » (PA, f.59), Valéry s'adresse à ce symbole de la nuit : « Tu nous verses, les nuits, les subtiles breuvages d'une lumière de rêve, les musiques frissonnantes, les parfums trop languissants. Splendide, méchante fiancée tu m'ensorcelles en m'enivrant, et tu me forces à adorer la Mort que tu m'envoies ! »

La lune est la maîtresse de la nuit, la créatrice du rêve et de la musique. Une image du *Conte vraisemblable* la représente comme une tête. Coupée de la nuit, elle obtient son indépendance : « la Lune parut lentement d'abord rouge blafarde, et lui, hanté sans trêve, croyait voir la tête énorme d'un guillotiné, d'abord sanglante et bouffie, puis enlevée par un bourreau invisible » (*Œ*, II, p.1419)⁴⁵. Mais cette séparation de la tête de la nuit qui correspond, si l'on ose dire, à l'intelligence se séparant de la sensation, ne se fait pas sans douleur.

Sans doute la tête coupée⁴⁶ est-elle une image inspirée par le tableau de Gustave Moreau représentant Salomé, en passant par l'adoration que lui voue Des Esseintes dans *A Rebours* : « Relisez la description des Gustave Moreau ! quels morceaux ! En somme, c'est pour moi, et je me sers souvent de ce livre » (*Corr. GLV*, p.310). Huysmans, qui consacre son Ve chapitre à ce peintre, décrit la tête de Saint Jean-Baptiste dans la toile ainsi : « L'horrible tête flamboie, saignant toujours, mettant des caillots de pourpre sombre, aux pointes de la barbe et des

⁴⁴ Par contre, dans la poésie, il nous paraît difficile de dire la même chose. Par exemple, dans les poèmes comme « Elévation de la Lune » (*Œ*, I, p.1577 : 1889) et « Pour la nuit » (*Œ*, I, p.1579 : 1890), la signification de la nuit est forte relativement à la lune. La nuit est un mot plus évocateur que la lune.

⁴⁵ Par une suite d'analogies, la lune se transforme en tête coupée, et le sang envahit la nuit : enfin la mort règne. Une image pareille apparaît déjà dans le texte en prose écrit en avril 1888, « Port de guerre » : « La nuit est tombée. Tout est noir. Une Lune énorme, rouge...démessurée » (PA, f.11)

⁴⁶ N. Celeyrette-Pietri commence son étude sur *Agathe* avec ce thème des membres coupés, en évoquant Sainte Agathe du musée Fabre.

cheveux. »⁴⁷. Sous la domination de la lune, la nuit est condamnée à mort. Le héros du *Conte* est alors gracié. La mort est certes pour lui le salut, mais cette idée est trop décalée par rapport à la représentation brusque et sanglante de celle-ci. Finalement, il nous semble que ce dont il souffre au fond est la contradiction dans laquelle il vit. C'est pour cela que Valéry pense à transformer les sources de la souffrance en idées : « Pour moi je souffrais aussi jour et nuit — Je me suis dit ["]ce sont des idées" »⁴⁸. Une fois celles-ci changées en idées, il pourrait commencer à lutter contre ses douleurs, car les idées ne sont qu'à lui. Il devient maître de ses problèmes, et le combat a lieu intérieurement, comme le mène également Monsieur Teste.

Le tableau d'une écriture – un tableau peint à travers les mots

Par ailleurs, Valéry écrit également dans une note contemporaine du *Conte* : « Moreau. Tendance de la Peinture d'aujourd'hui » (NA, f.22). Valéry tente d'intégrer les caractéristiques qui lui plaisent de la peinture dans sa littérature. Cet intérêt pour l'approche picturale dans sa quête littéraire commence à cette époque. Florence de Lussy résume les expériences vécues par le jeune Valéry par rapport aux tableaux, qui gravitent principalement autour de la lecture d'*A Rebours* : « Après avoir exalté Gustave Moreau et les sortilèges morbides et fiévreux de ses "Hérodias", il vante la douceur et la paix qui émanent des compositions de Puvis de Chavannes, ou le charme alangui de ceux qu'il appela "les pâles préraphaélites d'Angleterre" (*LQ*, p.40) »⁴⁹. Elle cite également ces mots qu'envoie Valéry à Louÿs en 1890 : « Je sens que je deviens un peu ce que j'appellerais *préraphaélite* ! et cela malgré moi. » (*LQ*, p.36). Il est très intéressant qu'à la suite de cette phrase, Valéry évoque l'existence d'« une nouvelle *ratée* qui sera pourtant curieuse pour vous qui me connaissez » (*ibid.*). A quelle nouvelle Valéry pense-t-il ? En même temps, Valéry écrit aussi à A. Dugrip, et lui révèle une idée associée au nom d'Edgar Allan Poe : « Il me semble que ce n'est plus l'heure des vers sonores et exacts, cerclés de rimes lourdes et rares comme des pierres ! Peut-être faut-il écrire des choses vaporeuses et qui font songer à tout, et qui ne disent rien précisément et qui ont des ailes... » (*LQ*, p.40).

Ce style vaporeux est un concept fondamental de l'écriture en prose à notre avis. Certes on se représente sans difficulté en lisant ce passage les tableaux des écoles du Nord, et en suivant

⁴⁷ *A Rebours*, *op.cit.*, pp.147-8.

⁴⁸ « Notes anciennes IV » (Naf 19116 ; Mf 3433), f.79 (Dossier Mme de R, ff.31-80). On y voit des feuilles dans lesquelles les phrases, les dessins, les équations se superposent en désordre, comme si elles représentaient la psychologie chaotique du jeune Montpelliérain.

⁴⁹ Florence de Lussy, « Valéry et Huysmans : De la ferveur au détachement », *op. cit.*, p.284.

l'art suggestif baudelairien, on peut s'imaginer le style dont le jeune esthète rêve ici. Baudelaire lui-même utilise ce terme en lui donnant un sens évocateur : « De la vaporisation de la centralisation du Moi. Tout est là. »⁵⁰ Il nous semble qu'on trouve peut être dans ce passage une source d'inspiration pour ce motif valéryen.

Comme Marcel Raymond le remarque très justement⁵¹, le style avec lequel Valéry décrit la scène de l'Opéra de *La Soirée avec Monsieur Teste* est tout à fait particulier : « Au fond de la vapeur, brillait un morceau nu de femme, doux comme un caillou. Beaucoup d'éventails indépendants vivaient sur le monde sombre et clair, écumant jusqu'aux feux du haut. » (*Œ*, II, p.20). Tous les objets perdent leurs contours nets et, accompagnant la chaleur (« la vapeur ») et la lumière (« un caillou »), les éventails en mouvement « vivent » et « écument ». Aucun autre exemple n'illustre mieux le style recherché. Pourquoi ce style ? Peut-être se confond-il avec la fameuse manière de voir développée dans *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*⁵², et plus tard, dans le prolongement de cette réflexion valéryenne, on trouve aussi le problème du système de notations.

Conclusion

Le héros du *Conte* trouve refuge dans le monde imaginaire, tout en continuant à rester fortement attaché au réel. La fuite dans l'imagination est un motif très baudelairien, et le décadentisme de son style crée l'ambiance dominante de ce conte. Il nous semble que Valéry cherche une solution pour accepter la vie en l'inscrivant dans le modèle baudelairien.

Au moment où il rédige le *Conte*, l'urgence pour l'auteur est de résoudre l'angoisse de la solitude. Le héros est aux abois, d'autant qu'il pense à la possibilité de la mort. A ce moment-là, il n'a plus la force pour lutter contre la réalité, et l'idée de la fuite l'envahit totalement. Elle consiste ici à rejoindre un univers hypothétique, dans lequel les choses réelles dont souffre le héros - la nuit, la foule, la poésie, la femme, se transforment en idées, en prenant une forme idéale. Cette transformation, cette métamorphose heureuse et égocentrique, marque le début de la pensée valérienne sur la manipulation des idées.

Les thèmes approfondis dans le *Conte vraisemblable* illustrent le fait que la vie de Valéry n'est pas coupée en deux au moment d'une sorte de conversion, et confirme qu'il existe bien

⁵⁰ Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », *op.cit.*, p.405

⁵¹ Marcel Raymond, *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, Neuchâtel, Baconnière, 1964, p.23.

⁵² Raymond, convaincu par cette idée, développe son analyse de la littérature faite par le langage de « la vision » (*ibid.*, pp.23-30).

un chemin de réflexion de l'écrivain qui remonte à avant 1892. Entre la pensée et l'écriture, entre la philosophie et la littérature, entre l'image officielle et le secret, on ne peut jamais distinguer en effet strictement deux périodes antagonistes de la vie d'un homme.

Chapitre 2 : Le Principe de la Création

Introduction

Valéry développe une conception personnelle du but de l'œuvre d'art : elle doit être une représentation et une recréation de l'Univers. Cette idée s'inscrit profondément en Valéry surtout à la lecture d'*Eurêka* et des « Colloques » de Poe. Elle continue d'être un sujet important de sa réflexion sur une littérature philosophique et mystique, qui pourrait naître en tant que chef-d'œuvre, si l'intérêt de l'auteur ne cessait pas malheureusement à mi-chemin chaque fois.

Sur le chemin de la conquête de la sensibilité par la raison, Valéry rédige l'« Essai sur le mortel », qui fait écho au *Conte vraisemblable* au travers de la notion de « mort », motif important dans la littérature valéryenne. Il faut aussi souligner que cet « Essai sur le mortel » constitue en quelque sorte le traité de l'Univers de Valéry, probablement sous l'influence d'*Eurêka* de Poe, et dans ce sens, cet ouvrage appartient au même groupe que *Le Yalou*.

L'analogie rapproche le monde et l'esprit. Ayant comme intérêt d'expliquer l'acte de créer avec la logique, Valéry croit en l'existence d'un principe selon lequel chaque être se forme, et c'est ainsi qu'il écrit l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Il cherche le principe d'abord dans les êtres naturels, en suivant son désir d'expliquer le monde, et ensuite, par analogie, souhaite appliquer la même idée aux êtres psychologiques. La symétrie entre le matériel et le mental est un moyen d'être scientifique et rationnel pour Valéry dans son travail.

I. L'APPLICATION DES PRINCIPES DE POE

Eurêka et les « Colloques »

Il nous semble que non seulement les chercheurs américains mais aussi les spécialistes de Valéry comme Maurice Bémol, admettent la place considérable qui revient à Edgar Allan Poe dans la pensée valéryenne⁵³. La haute estime dans laquelle Valéry tient cet auteur américain

⁵³ *La Méthode critique de Paul Valéry*, Clermont-Ferrand, G. de Bussac, 1950, pp.31-38. Bémol analyse l'influence de Poe chez Valéry, en indiquant la notion de « la psychologie de la littérature » (p.31) et en introduisant le point de vue qui la met en parallèle de celle de Mallarmé.

est primordiale pour notre étude ; elle transparaît dans une lettre à Gide en 1901 : « c'est absolument le seul écrivain qui ait eu l'intuition d'attacher la littérature à l'esprit. » (*Corr. G-V*, p.596). Il précise ensuite sa remarque en affirmant que « la littérature est une propriété de l'esprit. » (*Ibid.*). Valéry confie ainsi à Poe le titre de « seul écrivain » représentant cette littérature de l'esprit dont lui-même est en quête pendant toute sa vie et dont il ne donnera, à notre connaissance, pas d'autre définition ailleurs dans ses écrits : notre analyse des œuvres en prose valéryenne montrera l'importance de cette remarque. Il est donc adéquat dans notre étude d'analyser la signification de Poe chez Valéry.

En 1892, dans une lettre à Louÿs, Valéry évoque le nom de « Colloques », ainsi que *Eurêka*, en tant que livres primordiaux pour lui (*Corr. GLV*, p.576). Nous faisons la suggestion que les colloques (au pluriel) mentionnés ci-dessus sont les œuvres dialogiques de Poe, à savoir notamment le *Colloque de Monos et Una*⁵⁴ et la *Puissance de la Parole*, qui figurent dans les *Nouvelles Histoires extraordinaires*⁵⁵. Le thème de ces dialogues est la genèse de l'univers, mais leurs approches respectives du sujet sont différentes : le Colloque analyse le problème de la mort, tandis que la Puissance de la Parole tente d'expliquer le secret de la Création. Ces deux perspectives convergent probablement dans *Eurêka*. Fondées sur l'intention d'une démystification de la Genèse, ces œuvres de Poe sont des jalons essentiels dans l'émergence d'une conception de l'acte de créer : le principe de la création repose sur la découverte de la consistance de l'Univers.

En 1889, Valéry écrit un passage intitulé « Comment je suis arrivé à la pensée » (NAI, f.17), dans lequel il retrace son histoire de la pensée, de la naissance de sa conscience pour l'art jusqu'à son aspiration à en faire une science. En déplorant « la platitude des idées artistiques et littéraires officielles » (*ibid.*), Valéry préfère se tourner vers ce qu'il appelle les « immortels principes » (*ibid.*). Il nous semble que c'est la première apparition de la notion de

⁵⁴ Baudelaire, traducteur de cette œuvre, insiste sur l'importance particulière du *Colloque de Monos et Una* parmi les ouvrages de Poe : « restant dans la vraie voie des poètes, obéissant sans doute à l'inéluctable vérité qui nous hante comme un démon, il poussait les ardents soupirs de l'ange tombé qui se souvient des Cieux ; il envoyait ses regrets vers l'Âge d'or et l'Eden perdu ; il pleurait toute cette magnificence de la Nature, se recroquevillant devant la chaude haleine des fourneaux ; enfin, il jetait ces admirables pages : *Colloque entre Monos et Una*, qui eussent charmé et troublé l'impeccable De Maistre. » (Baudelaire, *op.cit.*, p.592)

⁵⁵ Parmi les notes que Valéry a prises sur ses lectures entre 1888 et 1892, on trouve l'aphorisme tiré de la *Puissance de la Parole* : « E. Poe / Agatos. Ah ce n'est pas dans la science qu'est le bonheur – c'est dans l'acquisition de la science ! Savoir pour toujours c'est l'éternelle béatitude : mais tout savoir axerait une damnation de démon ! – » (NAI, f.183 ; Poe, *Œuvre en prose*, p.456), ainsi qu'une autre formule qui vient de *Colloque de Monos et Una* : « A de longs intervalles apparaissaient quelques esprits souverains pour qui tout progrès dans les sciences pratiques n'était qu'un recul dans l'ordre de la véritable utilité ! » (NAI, f.183 ; *Ibid.* p.462).

« principe » chez Valéry. Peut-être l'emprunte-t-il déjà à Poe, comme la foi en une promesse d'immortalité.

L'ambition finale d'*Eurêka*, titanesque, est de sublimer toutes les connaissances en une esthétique qui affirme la relation symétrique entre l'Œuvre et l'Univers. Poe donne à son travail la signification suivante au commencement d'*Eurêka* : « j'offre ce Livre de Vérité, non pas spécialement pour son caractère Véridique, mais à cause de la Beauté qui abonde dans sa Vérité, et qui confirme son caractère véridique. »⁵⁶ La grandeur de Poe consiste à faire de la recherche de la vérité et de la création artistique les sujets d'un même ouvrage. Avec cette manière de voir, la beauté et la vérité se définissent réciproquement. En outre, Poe identifie la vérité à la beauté, en affirmant que: la vérité est découverte grâce à l'esprit poétique.

A quel genre *Eurêka* appartient-il ?

L'œuvre d'art est une représentation de l'Univers et une reproduction du Monde ; Valéry développe à partir de cette idée ses premières œuvres en prose. Les conceptions de Poe imprègnent durablement Valéry, lecteur attentif d'*Eurêka* et des « Colloques », et continuent à prendre une place importante dans sa réflexion sur l'œuvre d'art, surtout quand il aborde le concept de chef-d'œuvre. Au cours des années suivantes, Valéry pense faire un ouvrage sur Poe plusieurs fois, mais finit toujours par y renoncer, et c'est seulement en 1921 que Valéry publie enfin *Au sujet d'Eurêka*. Il y confirme qu'*Eurêka* est le modèle d'une littérature, car elle est une de ces « œuvres de grand style et d'une noble sévérité, qui dominent le sensible et l'intelligible » (CE, I, p.856). Valéry analyse rétrospectivement de la manière suivante sa lecture d'*Eurêka* :

« a J'ai beaucoup lu Eurêka quand j'avais 20 ans. Puis je l'ai beaucoup délaissé à 23 ans. / b Je garde un double souvenir. / 1° elle m'a fait penser – et c'est là que j'ai ~~touche~~ pris contact avec la physique et les maths. / c 2° Elle a été l'occasion d'une relation plus intime avec Mallarmé. »⁵⁷

La découverte des sciences et le nom de Mallarmé sont les deux premiers points que souligne Valéry. Il nous semble que l'appellation de poème abstrait que ce-dernier donne à *Eurêka*

⁵⁶ Poe, *Œuvres en prose*, p.703.

⁵⁷ « Dialogues t.II » (Naf19032), « Peri tòn tou théou », f.50 v°. Le passage continue ainsi : « d Y revenant aujourd'hui, je trouve la chose vieille – mais 2 idées – / e – la S des combinaisons et le retour éternel. / f – le principe de Carnot en germe. / g Mais une autre question m'arrête / Le sujet même du problème / L'univers a-t-il un sens / comment le démêler de son commencement ! / Scène et amour/ D'autres conceptions sont plus étranges. »

résonne comme un écho de la foi mallarméenne selon laquelle « le monde n'était fait que pour aboutir à un beau livre » (*Œ*, I, p.679). Le poète symboliste et le romancier de l'esprit partagent la même volonté de saisir le principe du monde et de réaliser une œuvre à partir de celui-ci. Vers 1901, Poe est redevenu un sujet important de réflexion chez Valéry, et à ce moment-là, il est surtout lié au nom de Mallarmé : « Il me semble que mes relations avec Mallarmé se firent plus étroites et plus affectueuses à la suite d'une conversation que nous eûmes un peu plus tard au sujet de l'*Eureka*, d'Edgar Poe »⁵⁸, déclare-t-il ainsi. Valéry fera plus tardivement la critique du caractère erroné de la science de Poe par rapport aux sciences modernes, mais en littérature, il aura révélé « les origines, la haute destination et la vertu vivante » (*Œ*, I, p.856) des sciences. Poe apprend à Valéry la possibilité d'une nouvelle littérature, et il nous paraît tout à fait naturel que le début d'*Au sujet d'Eurêka* soit largement consacré au sujet de la découverte et de l'utilisation des sciences.

Poe définit *Eurêka* comme le livre de « l'*Univers Physique, Métaphysique et Mathématique, - Matériel et Spirituel* »⁵⁹, et propose de le considérer comme un « Roman » ou un « Poème »⁶⁰. Respectant cette intention de l'auteur, Valéry écrit : « Il [Poe] a bâti sur ces fondements mathématiques, un poème abstrait qui est un des rares exemplaires modernes d'une explication totale de la nature matérielle et spirituelle, une *cosmogonie*. » (*Œ*, I, p.861). Valéry écrit en outre que la cosmogonie est un genre littéraire : « La cosmogonie est un genre littéraire d'une remarquable persistance et d'une étonnante variété, l'un des genres les plus antiques qui soient. » (*Ibid.*, p.862). Outre cette manière insistante d'affirmer le caractère littéraire de ce livre sur l'Univers qu'a écrit Poe, il finit son essai en écrivant : « AU COMMENCEMENT ETAIT LA FABLE. Elle y sera toujours. » (*Ibid.*, p.867).

La puissance de l'esprit poétique : la consistance

A travers sa réflexion sur la genèse de l'Univers, Poe arrive à la conclusion qu'il existe un lien logique entre tous les êtres, qu'il nomme la consistance. Valéry s'intéresse énormément à

⁵⁸ Paul Valéry, *Très au-dessus d'une pensée secrète : Entretien avec Frédéric Lefèvre*, édition établie, présentée et annotée par Michel Jarrety, Paris, Fallois, 2006, p.47.

Poe et Mallarmé sont en interaction réciproque chez Valéry. Dans la lettre à Thibaudet écrite en 1912, Valéry affirme ainsi : « Celui qui m'a le plus fait sentir sa puissance [Mallarmé] fut Poe. J'y ai lu ce qu'il me fallait, pris ce délire de la lucidité qu'il communique. / Par conséquence, j'ai cessé de faire des vers. Cet art devenu impossible à moi de 1892, je le tenais déjà pour un exercice, ou application de recherches plus importantes. Pourquoi ne pas développer en soi, cela seul qui dans la genèse du poème m'intéresse ? » (*Œ*, I, p.1770)

⁵⁹ Poe, *Œuvres en prose*, p.705.

⁶⁰ *Ibid.* p.703.

cette notion, en insistant surtout sur ce point : « dans le système de Poe, la consistance est à la fois le moyen de la découverte et la découverte elle-même. » (*Ibid.*, p.857). L'idée d'identifier la manière de découvrir la vérité à la vérité elle-même restera profondément gravée chez Valéry, qui la mettra en pratique dans son *Introduction à la méthode du Léonard de Vinci*.

La consistance est le germe de l'imagination logique du Léonard valéryen. Poe dit lui-même de la véritable science qu'elle « ne fait ses plus importantes étapes que par bonds, et ne procède, comme nous le montre toute l'Histoire, que par une apparente intuition »⁶¹. L'intelligence hautement développée saisit les relations cachées entre les choses, bien que les gens normaux soient toujours persuadés que les génies possèdent une intuition extraordinaire. Poe ainsi que Valéry nient cette idée. Valéry s'inspire du passage de Poe cité plus haut pour expliquer le secret de Léonard : « Le secret, celui de Léonard comme celui de Bonaparte, comme celui que possède une fois plus haute intelligence, - est et ne peut être que dans les relations qu'ils trouvèrent, - qu'ils furent forcés de trouver, - *entre des choses dont nous échappe la loi de continuité.* » (*Ibid.*, p.1160). Cette loi de continuité, dérivant probablement du principe de consistance, est une des bases de la réflexion sur le fonctionnement de l'esprit chez Valéry.

Selon Poe, seul l'esprit poétique peut découvrir, grâce au principe de consistance, une relation analogique entre l'Univers et l'esprit : « l'esprit poétique, - cette faculté, la plus sublime de toutes, nous savons cela maintenant, - puisque des vérités de la plus haute importance ne pouvaient nous être révélées que par cette *Analogie* »⁶². C'est grâce à l'analogie que l'esprit peut concevoir l'Univers sans le voir vraiment. A ce moment-là, l'Univers est un reflet de l'esprit, et même sa créature. Poe définit l'Univers ainsi : « *la quantité d'espace la plus vaste que l'esprit puisse concevoir, avec tous les êtres, spirituels et matériels, qu'il peut imaginer existant dans les limites de cet espace* »⁶³. On voit bien qu'ici le monde est subordonné à l'esprit.

Poe n'est pas le premier à avoir inventé cette idée mystique d'une relation analogique entre l'esprit et l'Univers, mais le mérite lui revient sans doute de confier à l'esprit poétique la faculté de percevoir ce lien. En outre, ce qui est plus essentiel encore, à notre avis, c'est que Poe franchit naturellement la frontière entre le spirituel et le matériel grâce au fonctionnement de l'esprit. Valéry le voit aller plus loin : en s'appuyant sur l'analogie entre l'esprit et l'Univers, Poe déduit des mécanismes de l'esprit un livre: c'est *Eurêka*.

⁶¹ *Ibid.*, p.709.

⁶² *Ibid.*, p.462.

⁶³ *Ibid.*, p.706.

L'idée la plus sacrilège de Poe est qu'il identifie Dieu à l'Homme, en tirant toutes les conséquences de sa théorie de l'analogie : « ce Cœur Divin, - quel est-il ? C'est *notre propre cœur*. »⁶⁴ Le Dieu auquel il est fait référence ici est celui qui règne sur l'ordre de l'Univers, le créateur désigné dans le célèbre verset « au commencement était le Verbe », que Poe revisite dans la *Puissance de la Parole* selon une perspective tout à fait personnelle. Il y déclare que Dieu n'est pas le premier Créateur de l'Univers, et révèle que l'agent de la création, c'est la Parole.

Poe suppose qu'au commencement sont « les ondulations lointaines du mouvement »⁶⁵, et que l'origine de celles-ci est la pensée humaine. C'est peut-être Dieu qui inspire la pensée, mais Poe essaie d'être rationnel, jusqu'au point de commettre un sacrilège, quand il se demande : comment la pensée est-elle possible ? Elle est possible grâce à la parole ; elle est faite de paroles intérieures. C'est ainsi la parole qui se substitue à Dieu comme Créateur direct de l'Univers : « n'as-tu pas senti ton esprit traversé par quelque pensée relative à la *puissance matérielle des paroles* ? Chaque parole n'est-elle pas un mouvement créé dans l'air ? »⁶⁶ Le poète, qui le mieux connaît la parole, devient ainsi puissant⁶⁷.

L'intuition, la logique

Dans *Eurêka*, l'auteur affirme que l'existence de Dieu est révélée par une sorte d'intuition, qui est cependant en réalité une forme de logique nommée déduction. L'intuition, pour Valéry, est une faculté qui devient possible avec la connaissance de la consistance. Dans ce sens, elle ressemble à la faculté de l'analogie. Il nous semble que la déduction chez Poe fonctionne ainsi en général : il prend comme postulat de départ les choses matérielles, qu'il peut percevoir, et finit par découvrir des êtres imperceptibles. La réalité de leur existence est certaine, parce que démontrée par un raisonnement fondé sur des étapes logiques,

⁶⁴ *Ibid.*, p.809.

⁶⁵ *Ibid.*, p.419.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 460.

⁶⁷ Richard Wilbur, « The House of Poe », *Anniversary Lectures 1959*, Washington, Library of Congress, 1959. "Poe conceived of God as a poet. The universe, therefore, was an artistic creation, a poem composed by God."(p.23). Wilbur explique clairement que le lien entre Dieu et l'Univers, entre le Monde et l'oeuvre, est une idée essentielle de Poe. *The House* signifie en effet un esprit, et cette maison n'a pas de fenêtre : c'est l'esprit totalement fermé de Poe (« the madhouse » (p.36) ou « Poe's aesthetic, Poe's theory of the nature of art, seems to me insane. » (p.38)), et cette métaphore, qui évoque bien la pensée de Leibnitz, serait sans doute un sujet intéressant à appliquer à l'étude des œuvres de Valéry, par exemple à celle de l'Opéra et la chambre de Teste. En mettant plus d'importance sur la prose que sur le poème, Wilbur considère son auteur ainsi : « Poe was not a wide-open and prespicuous writer ; indeed, he was a secretive writer both by temperament and by conviction. » (pp.21-22). Nous pensons qu'il fortifie notre conviction de l'importance fondamentale de Poe dans les œuvres en prose de Valéry.

rigoureusement construites. L'invention de Poe consiste donc à prouver par la logique l'existence des êtres imperceptibles.

La vérité demande parfois les preuves tangibles. Les sciences, fondées sur ce principe, sont ainsi impuissantes à prouver l'existence de Dieu. Valéry est attiré par la logique scientifique, mais il nous semble qu'il n'abandonne jamais sa croyance en quelque chose d'inaccessible aux sciences, laissé à l'état de question irrésolue ; n'est ce pas pour cela qu'il insiste sur cette idée de Poe, qu'il désigne par la combinaison de deux notions antagonistes, « l'intuition logique » ? Valéry pense que l'intuition est à l'origine de la pensée : « l'intuition c'est la pensée à l'état sauvage » (*CI*, p.330 : *C*, VI, p.807). A ce moment-là, l'intuition ne s'oppose pas à la pensée, mais en représente au contraire l'état potentiel, la forme primitive.

La logique est un moyen puissant pour atteindre la vérité. Sans foi en la faculté de la logique, la philosophie ne pourrait pas exister. Poe introduit la logique dans sa littérature attachée à la vérité, et finalement qu'est ce qui distingue le travail de Poe de celui du philosophe ? A ce propos, Valéry écrit : « Tandis que pour le philosophe véritable, *ce qui est* est la limite à rejoindre et l'objet à retrouver à l'extrême des excursions et opérations de son esprit, l'artiste se propage dans le possible et se fait *agent de ce qui sera*. » (*CE*, I, p.1243). Les philosophes étudient des choses qui existent préalablement à leurs réflexions, tandis que les artistes, comme Poe, travaillent avec et pour les choses à venir.

Par ailleurs, sur ces êtres instinctivement conçus, Valéry écrit le passage suivant : « La marotte de moi. Le "secret" de la prose. Mais marotte ou instinct de ce qu'il y a à faire. » (*C*, VIII, p.375 ; *C2*, p.1009). Le secret de la prose pourrait être révélé par le même genre d'intuition. Le chemin vers une certaine vérité passe par le développement d'une logique qui ressemble à l'intuition, et qui est conduite par la foi. Valéry découvre cette idée en lisant Poe, et l'appliquera ensuite dans *Durtal*.

Le projet d'un colloque valéryen

Dans une note de 1890, Valéry écrit que « la pensée est une conversation intérieure entre deux mystérieux interlocuteurs » (*NAI*, f.32). A la suite de cette note, Valéry témoigne bientôt de son intention de rédiger une œuvre intitulée *Les Noces de Thulé*⁶⁸, vraisemblablement sous

⁶⁸ Dans le manuscrit, Valéry écrit avec un accent circonflexe « Les nôces de Thulé » (*PA*, f.146). Comment ce titre étrange est-il arrivé à Valéry ? Le Thulé de Virgile, une Ile mystique antique du bout du monde, est une scène adaptée du thème « Epithalame des nêces mystiques » (*PA*, f.146) ? Dans le même folio, Valéry écrit également le « nêce de Jésus ».

la forme d'un dialogue, et dont le thème serait inspiré par Poe et par Wagner⁶⁹. Valéry souhaite que ces noces soient « traitées suivant la METHODE de Poe » (PA, f.146), qu'il s'agisse d'un « Colloque » (*ibid.*), une conversation entre deux personnages nommés « R » et « L ». A cette époque, les dialogues composés par Valéry sont moins influencés par Socrate que par l'écrivain américain.

Les « Dialogues » écrits à partir de 1921 partagent, à notre avis, la même problématique essentielle de fond avec les œuvres en prose qui composent le corpus de notre étude. Toutefois, il est risqué de confondre ces deux modes d'écriture par rapport aux recherches de Valéry sur la forme : les dialogues ne sont pas l'occasion pour l'auteur de poursuivre sa quête du langage. En revanche, sans doute Valéry pense-t-il que le dialogue est une extension de la pensée. Le langage avec lequel on pense devient les mots du personnage qui parle, ce système fonctionnant grâce à l'autre qui écoute. Ici, il existe en fait deux avantages pour Valéry : l'un est que le langage de la pensée rejoint celui de l'écriture. L'autre est que l'auteur peut ajouter certaine objectivité à sa propre pensée grâce à la présence d'un autre personnage. Le dialogue dans sa structure narcissique, comme Levaillant le remarque, représente ainsi un état idéal du système de langage : « Le plus merveilleux dans le langage c'est qu'à l'intérieur il puisse se disposer de lui-même et parler comme quelqu'un parle. » (*CII*, p.221). Cet accomplissement de la condition idéale du langage rend superflue la recherche d'un nouveau langage.

En réalité, Valéry donne le titre de « Colloques » à ces trois pièces en prose incluses dans *Mélange* : « Orgueil pour orgueil », échange entre Anaxagore et Socrate, « Colloque dans un être » et « Socrate et son médecin », dialogue entre Socrate et Eryximaque, comme *L'Ame et la danse*. Le plus intéressant pour notre étude est surtout « Colloque dans un être », publié en 1939, car il nous semble qu'il existe quelque parenté entre cet ouvrage et *Agathe*⁷⁰. Les phrases qui inaugurent le « Colloque dans un être » préfigurent la seconde œuvre avec un ton mystique : « Allons... Sors de l'instant... Compose tes puissances... Dégage qui tu es, de cette boue vivante qui gît, en forme d'homme abattu et abandonné, dans le désordre du linge

⁶⁹ En 1891, Valéry écrit à Gide, pour le remercier de sa présentation d'un ouvrage de Ruysbroek, « L'Ornement des noces spirituelles » : « Ton Ruysbroek est décidément unique. J'y plonge – et si tu savais quel admirable savant il est. Comme il est sûr ! et précis. C'est le langage même de l'âme... Je suis trop plein de vérités et c'est en lui que je les trouve sous le triple symbole du sujet, verbe, et attribut. » (*Corr. G-V*, p.209) Or, sur ce projet d'œuvre, Jeannine Jallat écrit ainsi : « ce texte nous intéresse surtout parce qu'il établit sa disposition sur l'identification du plan de l'Exercice spirituel et du plan musical. » (*Introduction aux figures valéryennes (Imaginaire et théorie)*, Paris, Jean Touzot, 1982, p.338).

⁷⁰ Dans son analyse sur *Agathe*, Régine Pietra remarque ainsi : « Nous y [le sommeil] lisons alors une étrange similitude avec la mort, une demi mort dira le "Colloque dans un être". » (*Valéry directions spatiales et parcours verbal*, Paris, Lettres modernes Minard, 1981, p.126). Il nous semble que le sujet du *Colloque entre Monos et Una* de Poe est repris ici également.

de ta couche... Renais ! » (*Œ*, I, p.360). La mort est visiblement présente ici en tant que métempsychose, et ce thème commence ainsi déjà dans cette œuvre en prose entreprise vers 1890.

Dans une note préparatoire des *Noces de Thulé*, Valéry ébauche en quelques mots son œuvre, qui doit être en résumé une « Invocation solennelle, joyeuse et grave et blanche » (PA, f.146) ; de plus amples développements sont donnés sur les thèmes abordés : « Motif de la fuite en songe des époux vers *l'antique Eden où chaque pierre une gemme, chaque forme parfaite les cygnes* » (*ibid.*). C'est une prière prononcée pour obtenir la « forme parfaite » de chaque chose, qui doit être quelque chose comme l'Idée mallarméenne. La fuite vers ailleurs, cette évasion vers autre part, est un motif qui apparaît dans le *Conte vraisemblable* ainsi que dans *Le Yalou*. L'Eden ici est un lieu créé par Dieu, et on pourrait supposer que Valéry envisage d'identifier les formes idéales avec les figures antiques faites par Dieu.

Rêve et mort dans le jardin d'Eden

Comment accéder à ce lieu idéal ? Valéry écrit : « L'Eden était l'original parfait d'où sont tirées les grossières épreuves que nous voyons. C'était le rêve pur du Dieu. » (NAI, f.61). L'Eden est une représentation imaginaire du réel que s'invente l'homme, et Valéry souhaite en faire le rêve de Dieu, et donc *ipso facto*, la réalité. « Si nous étions Dieux, nous aurions de tels yeux que nous verrions le monde actuel beau comme l'Eden. » (*Ibid.*). Pour découvrir un monde beau, il faut avoir des yeux divins. Autrement dit, changer de manière de voir est aussi transformer le monde.

S'imaginer le jardin d'Eden est en un sens fuir le réel pour se réfugier dans le rêve. Ce qui permet cette fuite vers un monde parfait est sans doute la mort : « R : Je vois tes mortes embaumées qui se balancent dans le calme et dans l'azur. / L : Et tu fais le geste de mourir de ce colloque. » (PA, f.146). Cette mort théorique et théâtrale a la même fonction que celle du *Conte vraisemblable* : elle ouvre la porte à l'atteinte de l'idéal.

Dans le *Colloque entre Monos et Una* de Poe, les deux personnages se situent au pays des morts. L'idée sous-tendue par cette œuvre est qu'on ne peut saisir pour la première fois la mort seulement qu'après être passé de vie à trépas : « La Mort nous a révélé à tous deux le penchant de l'homme à définir l'indéfinissable. »⁷¹ Seule la mort elle-même peut résoudre sa propre énigme. Cette manière de découvrir, d'avancer dans la connaissance nous rappelle la

⁷¹ Poe, *Œuvres en prose*, p.462

consistance dans *Eurêka*, qui est à la fois un outil pour découvrir et une découverte elle-même. La mort est un sujet à approfondir ainsi qu'une condition de la clairvoyance. Valéry développe l'idée de Poe selon laquelle la mort révèle un espace de beauté et de vérité.

La scène du dialogue d'*Eupalinos* se situe également au pays des morts. Dans le *Colloque*, Poe écrit que « le sommeil et le monde du sommeil sont les seules figurations de la Mort »⁷². Poe invoque le sommeil pour en déduire la mort. Le Socrate de Valéry prononce également : « Nous sommes comme le rêveur » (*Œ*, II, p.81). La mort et le sommeil sont des états artificiels propices à l'écriture, et sans doute le sommeil d'*Agathe*⁷³ doit-il être considéré pareillement. Le sommeil, ainsi que la mort, sont supposés des positions idéales pour observer la pensée, dont les éléments apparaissent à l'état pur. Tous deux morts, Socrate dit à Phèdre : « tu assistes à l'écoulement vrai des êtres, toi, immobile dans la mort. Nous voyons, de cette rive si pure, toutes les choses humaines et les formes naturelles mues selon la vitesse véritable de leur essence. » (*Ibid.*, pp.80-1).

La question de la parole

Comme Valéry l'écrit : « la puissance de la parole se manifeste [...] la divinité de la rencontre mystique préside » (PA, f.149), la parole et la divinité s'unissent pour aboutir à la beauté. A ce moment privilégié, quelle parole est prononcée ?

En 1892, dans une lettre à Louÿs, Valéry transcrit un passage qui nous paraît être tiré des *Noces* : « ... la tendresse chante, se trompe de lèvres, de l'une à l'autre, légèrement. [...] / ... Pour ce miracle de ne rien dire (puisque rien de plus n'est à créer), ils laissent d'innocentes paroles orner le calme soir sans réveiller jadis. » (*Corr. GLV*, p.551). Ce passage peut être retrouvé dans le dossier des « Noces » presque à l'identique : « pour ce miracle de ne rien dire (puisque rien de plus n'est à créer) ils laissent d'innocentes paroles orner le calme soir sans réveiller jadis. » (PA, f.150). Valéry écrit cependant à Louÿs ainsi : « Tenez... rien de mieux que de vous transcrire ici un fragment du squelette de mon étude ou glose abandonnée sur *Lohengrin*. » (*Corr. GLV*, p.551). Qu'est ce que ce squelette ?

Il nous semble que l'intérêt principal que l'auteur poursuit dans le projet des « Noces » passe de plus en plus de construire un monde idéal à rechercher les formes pures ; autrement

⁷² *Ibid.*, pp.469-470

⁷³ Concernant *Agathe*, nous nous interrogeons sur le lien avec le personnage d'Agathos dans la « Puissance de la Parole », qui révèle la parole en tant que créateur. Sur la parenté de ces deux noms, Micheline Hontebeyrie le remarque déjà dans *Paul Valéry deux projets de prose poétique « Alphabet » et « Le Manuscrit trouvé dans une cervelle »*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999, p.20.

dit, l'intention d'écrire une œuvre se transforme en réflexion sur les êtres purs. C'est ainsi que Valéry nomme finalement son texte « Squelette »⁷⁴ (PA, f.148) : quand il écrit dans sa lettre à Louÿs ce mot, on peut certainement à première vue soupçonner que celui-ci désigne peut-être un plan tout simplement, mais dans le manuscrit, on observe que ce mot commence par une majuscule, est mis entre guillemets et situé au début d'un long passage. On ne peut ainsi plus douter que ce « Squelette » est un titre.

Que signifie ce titre ? « Une chambre *lointaine*. Une lampe sublime agonise, qui ondule. » (*Ibid.*), commence ainsi le texte. Le motif de la chambre nous rappelle celle de Teste, le lieu le plus anonyme, le plus quelconque, duquel les détails réels sont totalement effacés. « Ici on n'est ni dans le Temps ni dans l'Espace » (PA, f.146v°). Le geste d'éteindre la lumière pour dormir inaugure le drame des époux : « Les ténèbres charmantes étendent la chambre à l'Infini. » (PA, f.148). « Dans la nudité éternelle d'un songe les Epoux se durcirent comme des vérités qui dorment dans les pierreries. » (PA, f.149). Nous ne pouvons pas nous empêcher de ne pas remarquer que tout ce qui existe ici est lié à l'espace d'*Agathe*.

La chair est absorbée par l'ombre, et la partie dure et pure, les os, restent : c'est une métaphore des figures pures. Beaucoup plus tard, Valéry écrira : « Il y a des outils admirables, étrangement clairs, et nets comme des ossements » (*Œ*, II, p.130). Les outils comme le squelette... Valéry écrit d'« innocentes paroles » dans le silence de son « Squelette », et il continue ainsi : « Oui, leur bouche vague balbutie. Des mots épars qu'ils ne comprennent plus. Car loin des anciens mots ils sont tous deux perdus. Et l'Elu tient la joie de la correspondance. » (PA, f.150). Quelques mots, fondés sur une correspondance mystérieuse, ne sont-ils pas évoqués ici ?

Comme Valéry l'indique dans la lettre à Louÿs cité plus haut, il a un projet parallèle : le projet du « glose sur *Lohengrin* », nommé également « Note sur Lohengrin à l'Opéra ». Pendant les années 1891-2, Valéry entreprend de nombreuses œuvres en prose, et celles-ci partagent les sujets, de manière complexe. C'est-à-dire qu'il nous semble impossible de distribuer un sujet à chacune, et c'est à cause de l'auteur même. Il souhaite tout discuter à chaque fois, et rend le motif principal vague et enchevêtré. C'est une des raisons pour lesquelles toutes les œuvres sont laissées inachevées. Cependant, il nous semble que la quête d'un langage, ou d'une expression, perce le mystère de ces œuvres laissées en désordre.

⁷⁴ Est-ce que nous sommes allés trop loin en interprétant le terme de squelette ainsi ? Il nous semble que ce « squelette » n'est-il pas une première figure de l'homme pur ? Agathe qui pourrait être Psyché, et Lust surnommée « La Demoiselle de Cristal » (*Œ*, II, p.287), ne le suivent-elles pas ?

II. ESSAI SUR LE MORTEL

Le commencement et la mort

Dans l'« Essai sur le mortel », que Valéry projette d'écrire dès 1892, on peut trouver de nombreuses prémices de la pensée valéryenne postérieure, et surtout le début d'une réflexion qui s'épanouira dans l'*Introduction*. Pour arriver à imaginer un esprit hautement développé et puissant comme Vinci, la méthode que Valéry suit est de commencer par nous observer nous-mêmes, qui devons avoir la même structure intellectuelle. Cette idée s'inspire de l'analogie chère à Poe. Entre Léonard et le reste de l'humanité, la structure de l'esprit est la même mais la grandeur est différente, comme dans une homothétie. Comment est-il possible de passer, par la logique, d'une capacité intellectuelle à une autre, plus grande ?

Au niveau textuel, la notion de rêve, étrangement définie dans l'« Essai », lie la mort au sommeil. La mort et le sommeil sont des terrains d'étude, des états « artificiels », stratégiquement créés par l'auteur pour son intérêt : l'observation du fonctionnement de l'esprit. Valéry réfléchit sur la « fonction de la mort » : « Introduisons l'équation de la mort dans un nouveau problème » (*CIII*, p.568 ; PA, f.231). Cette quête de la fonction de la mort conduit Valéry à la découverte d'une relation analogique entre les êtres, et à la conviction qu'il existe une symétrie entre le monde et l'esprit.

Enfin, vers quel objectif tendent toutes ces idées ? La réponse se trouve dans l'affirmation suivante : « l'art est une fonction positive de la mort. » (*CIII*, p.569). Valéry applique en effet cette fonction à la théorie léonardienne de création artistique. En même temps, l'idée d'« équation » annonce le commencement de la quête d'un système de langage, qui sera approfondie plus tard. Il nous semble ainsi que cet écrit de jeunesse que constitue l'« Essai » appartient à une pensée-fleuve de Valéry, qui durera jusqu'à *Agathe*.

L'épigraphe de l'« Essai sur le mortel » est une phrase de Francis Bacon : « Men fear death as children to go in the dark ». Imaginer la mort suscite naturellement un sentiment de peur, et cette peur est une certitude par laquelle la réflexion doit commencer. Or, on remarque par ailleurs que Valéry utilise une autre phrase du même auteur comme épigraphe pour « L'Enterrement de Dieu », texte en prose écrit en 1888, contemporain de « Conte de nuit » : « Surely this is to bring down the Holy Ghost... C'est là renverser à coup sûr le Spectre Sacré - F. Bacon Essay III » (PA, f.15). Il nous semble que la mort fonctionne ici presque de la

même manière que dans le *Conte*. Elle renverse la valeur des choses, et voici le passage de « L'Enterrement de Dieu » qui nous paraît correspondre à l'idée rapportée par l'épigraphe :

« J'étais comme baigné d'angoisse. Soudain éclata près de moi une marche funèbre.... A vrai dire, c'étaient plutôt de joyeuses fanfares qui retentissaient mais en passant du dehors à mon Ame, elles se changeaient en modulations lugubres et je croyais entendre les roulements assourdis des tambours voilés de noir. » (PA, ff.15r°v°)

La mort, illustrée par les phrases du philosophe, change fondamentalement de rôle entre les ouvrages écrits en 1888 et l'« Essai sur le mortel » en 1892, passant d'un motif ou d'une occasion de moduler les sentiments, à un sujet de réflexion. Valéry l'analyse, en la rapprochant d'un traité sur l'univers à la Poe : il construit une réflexion mêlant phénomènes réels et psychologiques, en usant de plusieurs logiques qu'il invente.

Ce qui conduit Valéry à entreprendre le projet d'« Essai sur le mortel » est, nous semble-t-il, une sorte de besoin psychologique : il applique une démarche d'analyse logique à l'idée de mort, qui existe toujours, en toile de fond, comme un fait sûr mais vague. Cet « Essai » est dans ce sens un texte autobiographique dans le prolongement du *Conte vraisemblable* : confronté à l'angoisse qui provient du sentiment d'incertitude sur son avenir et son talent, Valéry cherche à obtenir une certitude. A la fin du *Conte*, conscient de la force extraordinaire de l'idée de mort, le héros la repousse à une date indéterminée, en en faisant le problème du lendemain. C'est justement à partir de ce point-là que Valéry commence son « Essai sur le mortel ».

En outre, pour analyser le sujet de la mort, Valéry identifie le fait de penser à celui de vivre : « Je suis mort je ne pense pas » (CIII, p.570) ; la mort est définie comme l'arrêt de la pensée, ainsi que celui de la vie. Sans pensée, rien existe, donc la vie est la pensée. Est-ce là l'aube de l'idéalisme valéryen⁷⁵, ou faut-il considérer ce passage comme la première pensée cartésienne de Valéry ? Expliquer la mort, pour Valéry, revient à démontrer comment celle-ci arrive, ou qu'elle n'est que la fin d'une durée. Valéry introduit plusieurs idées variées pour faire cette démonstration, avec lesquelles il développera sa réflexion future sur le fonctionnement de l'esprit. Les longueurs égales de la pensée et celle de la vie forment une figure symétrique.

⁷⁵ L'idéalisme philosophique, surtout celui de Schopenhauer, était peut-être familier à Valéry, qui écrit ainsi dans une note privée : « Schopenhauer : *Le monde comme volonté et comme représentation* [...] / Théorie du monde volonté – Idéalisme de Schopenhauer. / La volonté seule issue vers la réalité. » (NAI, f.193)

La mort et l'homme supérieur

Valéry déclare que l'esprit est capable de reconnaître la symétrie entre une chose connue et une autre inconnue : la mort est une expérience égale pour tous les hommes, et par symétrie, « la vie est une chance » (*CIII*, p.563 ; PA, f.224). Le monde est cependant un lieu impliquant des structures hiérarchiques entre les êtres, et Valéry en évoque une liant les hommes considérés purement selon la puissance de leur esprit : « L'homme inférieur a plus de chances à naître que celui de génie. Il est donc toujours beaucoup plus nombreux – en proportion. » (*CIII*, p.563). Il explique par la suite cette remarque : « J'entends que plus nous aurons vécu, moins de chances nous aurons à réapparaître comme ensemble » (*ibid.*, p.567).

Celui qui vit le plus signifie celui qui aura le plus combiné d'éléments dans sa vie. Ici, la vie est mesurée à l'aune du nombre d'actions entreprises par la conscience : « Plus elle est active, fréquente, plus ses combinaisons sont nombreuses = complexe. » (*Ibid.*, p.564). La puissance d'un homme est réduite au fonctionnement de sa conscience. Un homme implique tant de combinaisons au cours de sa vie, et plus la quantité de celles-ci augmente, plus la reconstruction de cette vie devient difficile. C'est là la vision abstraite et mathématisée que Valéry développe de l'activité de l'esprit humain.

L'attachement à l'idée d'un être supérieur aux autres peut être observé chez le héros du *Conte*. Ce sentiment est au fond lié à la mort, ainsi que le dit le narrateur : « Quant au *mourir*, on le sait pour avoir vu les autres le faire, mais on les pense inférieurs et qu'on sera moins facile. » (*Ibid.*, p.566). La peur de la mort est peut-être pour partie expliquée par ce refus d'être semblable aux autres. Ce qui effraie Valéry est de penser que la mort peut le priver de l'occasion d'entretenir une pensée personnelle. L'écrivain tout au long de la vie revient à cette idée obsessionnelle, et écrit ainsi dans un texte bien postérieur au *Conte* et à l'*Essai* :

« [...] nous ne connaissons la mort seulement que par les autres qui meurent, et si nous sommes réellement leur semblable, nous mourons aussi. Et donc, cette horreur de la mort développe de ses ténèbres je ne sais quelle volonté forcenée d'être *non semblable*, d'être l'indépendance même et le singulier par excellence, c'est-à-dire d'être un dieu. » (*Œ*, I, p.563)

Il s'agit ici à notre avis d'un autre dieu que celui de Poe, être allusif, synonyme de la parole, puissance de la création. Le dieu que Valéry prie est plus religieux. Mais il n'est pas partagé avec les autres. Il demeure en soi, et n'en sort jamais, c'est-à-dire qu'il a une signification

pour lui, mais pas pour les autres. C'est ainsi qu'une idée étrange vient à l'esprit de Valéry : s'identifier à son dieu.

Il nous semble que la notion de Dieu est inséparable de celle de la mort. Face à la mort, Dieu joue son rôle au maximum. Mais ce rôle que Valéry lui attribue n'est pas de venir à son secours. Il n'invoque pas ce nom pour expliquer le sens de la mort, ni pour remplir le néant qui suit celle-ci. Dieu n'est pas le moyen de fuir ses peurs, mais de les surmonter.

Il repousse fermement l'ombre silencieuse de Pascal quand celui-ci, expert de la psychologie humaine, mélange habilement des notions vagues et puissantes pour donner aux hommes un sentiment de peur, et les convaincre ainsi de la puissance de Dieu. Il nous semble que dans le passage suivant écrit en 1891, le sentiment de Valéry pour ce philosophe est exprimé avec une remarquable sincérité : « Chose étrange, toute la religion et la foi de Pascal sont fondées sur la petitesse de l'intelligence humaine – Lui qui l'avait si grande ! / Si l'on me donnait à choisir entre un mensonge original et une vérité banale, ah !.... » (NAI, f.161). Valéry s' imagine que Pascal, qui, au côté de Dieu, regarde les hommes, a la vue bouchée par l'horizon indépassable de l'humanité. Cet homme scientifique parie tout sur Dieu, et en fait, ce que Valéry essaie de faire n'en peut-être est pas si éloigné⁷⁶. Valéry a l'équivalent de son Dieu : c'est l'intelligence toute puissante. Le but ultime de l'auteur qui désire devenir omnipotent est de s'incarner en elle : « Un homme qui n'a jamais tenté de se faire semblable aux dieux, c'est moins qu'un homme » (*Œ*, II, p.486). George Blin relève un orgueil similaire chez Baudelaire. Ce grand écrivain aspire à un état divin : « "S'il existait des Dieux, pourquoi, comment supporterais-je de n'être point Dieu", dira le Zarathoustra. Baudelaire n'est pas moins "malade d'infini". Toute son œuvre proclame la soif d'une vie sans bornes. »⁷⁷. Ces hommes commettent un sacrilège, mais chaque dieu ne correspond qu'à un seul homme : finalement, ce sentiment est loin d'être monstrueux, il pourrait même être extrêmement humain.

Par ailleurs, sauf quand elle concerne les autres, la mort n'est pas perceptible. Nous ne pouvons même en principe ni la sentir ni l'imaginer : « Nous savons que nous mourrons. Nous ne le sentons pas. Nous ne pouvons *imaginer* notre mort. La coïncidence est à ses conditions comme la vie à la mort. » (*CIII*, p.564). Savoir n'est pas forcément pouvoir sentir et imaginer. Cette manière d'être de la mort ressemble à celle de Dieu. La mort et Dieu se situent au-delà des facultés de perception de l'Homme, et pour cela, ces deux notions

⁷⁶ Judith Robinson analyse merveilleusement ce sujet, en se posant la question tout à fait primordiale : « Quelle est, pour Valéry, la menace que représente Pascal ? » (« Valéry, Pascal et la censure de la métaphysique », *Colloque Paul Valéryen Amitiés de jeunesse, Influences – lecture, op.cit.*, p.189)

⁷⁷ Georges Blin, *Baudelaire*, Gallimard, 2011, p.121.

impliquent l'idée de limite. La mort est la limite de la vie, et Dieu est à la limite du pouvoir de l'Homme. Le problème essentiel réside dans l'au-delà de ces limites ; comment peut-on aller au-delà de ces limites ? C'est-à-dire, est-il possible de les expliquer logiquement par ce dont elles constituent la frontière ?

Pour aller au-delà de nous-mêmes, Valéry invente une logique de combinaisons appliquée à la structure de l'être. La structure combinatoire est toujours la même, mais la longueur du raisonnement qu'elle sous-tend est différente. Ce qui peut durer longtemps - voire infiniment - est à l'origine de la puissance.

La notion de combinaison

La notion de combinaisons est certainement une des plus importantes idées de l'« Essai sur le mortel », parce qu'elle constitue indéniablement une base de la pensée valéryenne. Dans l'« Essai », Valéry formule l'hypothèse selon laquelle la mort n'est que le résultat du nécessaire épuisement d'un être conçu comme un nombre fini de combinaisons. L'idée de combinaisons permet de produire, au niveau abstrait, une multitude d'espèces possibles, et sur l'échelle des êtres qui peuvent être développés, « un être humain est une combinaison très élevée » (CIII, p.562). L'idée de considérer un être en tant qu'ensemble de combinaisons est en fait assez ancienne chez Valéry. Dans « le Mage », un texte en prose de la jeunesse, le personnage du vieux mage « songeait aux combinaisons des Choses, aux coexistences des êtres avec multiples actions et réactions des vivants et des objets. » (PA, f.29). Paul Gifford écrit sur cette œuvre ainsi : « En 1889, un long poème en prose "Le Mage" consacre le rêve nostalgique d'une connaissance totale illuminante-illuminée. »⁷⁸ Il nous semble que cette œuvre est écrite sous l'influence de plusieurs écrivains : Poe, les illuminés comme Gifford le suggère, et peut-être Baudelaire, qui écrit ainsi : « Tout est nombre, le nombre est dans tout, le nombre est dans l'individu »⁷⁹ dans son *Journaux intimes*⁸⁰.

⁷⁸ Gifford, *op.cit.*, p.239.

⁷⁹ Baudelaire, *op.cit.*, p.389.

⁸⁰ Georges Blin explique comment cette idée arrive chez Baudelaire, en citant justement le passage que nous reprenons : « Baudelaire est hanté par "gouffre du nombre" : "Tout est nombre, le nombre est dans tout, le nombre est dans l'individu", écrit-il dans *Fusées*. Et il s'interroge fréquemment sur l'infini quantitatif des âmes et des astres, sur l'arithmétique de la foule, sur la potentialité numérique de la musique dans le haschich. Il se montre obsédé, dans l'article sur Victor Hugo, par les rapports théologiques de l'Un et des Multiples. Il écrit dans *Mon cœur mis à nu* que tous les arts donnent plus ou moins l'idée de l'espace, "puisque'ils sont nombre et que le nombre est une traduction de l'espace." C'est à Maistre et aux illuminés qu'il doit sans doute ce sentiment d'un monde mathématiquement divisible : "Je ne crois qu'au nombre, dit le Comte des *Soirées*, c'est le signe, c'est la voix, c'est la parole de l'intelligence, et comme il est partout, je le vois partout." » (G. Blin, *op.cit.*, p.97)

Dans l'« Essai sur le mortel », et ensuite dans l'*Introduction*, les combinaisons des éléments de ce Monde sont réalisés par l'imagination logique. Comment les éléments se combinent-ils ? Valéry réfléchit à l'existence des règles qui régissent ces combinaisons. L'Univers que Valéry analyse n'existe que dans l'esprit. Ainsi, les idées se combinent les unes aux autres à l'intérieur de l'esprit, et les règles de ces combinaisons sont tirées de l'analyse de son fonctionnement.

La « suggestion rythmique » est, selon Valéry, la loi ou la règle logique avec laquelle les combinaisons sont faites. « Les êtres sont par séries. Il y a rythme parce qu'il y a limite. [...] Nous vivons un Temps qui est le nombre des combinaisons en nous. » (*CIII*, p.562). Chaque être est une certaine longueur de temps, et les séries qui composent cet être forment un rythme, ou plutôt c'est celui-ci qui assure les combinaisons logiques de ces séries. Il nous semble que la notion de rythme représente la loi des combinaisons.

Il nous semble que l'« Essai » a quelque parenté avec les écrits de Poe, parce qu'il représente un peu le traité de l'Univers valéryen. La mort est l'occasion d'analyser la structure de la vie humaine. Valéry considère, par analogie, que tous les êtres sont structurés à l'image du monde, car ils sont des espaces limités. C'est ainsi Valéry écrit : « Le monde est limité. Un nombre d'éléments crée un espace et contient un nombre de combinaisons possibles = le Temps. » (*CIII*, p.561). Le monde est composé d'éléments qui se combinent les uns avec les autres, et ce mouvement combinatoire s'assimile à la notion de déroulement du temps : « tous vivent le même temps qui est le nombre des combinaisons qu'ils contenaient » (*ibid.*, p.565). La mort n'est que l'épuisement de ces combinaisons. En résumé, la durée d'un être s'explique de la manière suivante :

« Si nous imaginons un être – connu ou non, nous arrêtons l'imagination de cet être à un endroit – terme de son futur qui est la mort. Les combinaisons sont épuisées soit intégralement d'elles-mêmes soit par notre lassitude, c'est-à-dire à cause de l'intervention d'un autre ordre de combinaisons – Ainsi les hommes et leur mort. » (*Ibid.*, p.563)

On imagine un être en connectant et combinant les éléments qui le composent, et, au bout d'un moment, l'imagination tarit. Valéry situe la mort, qui découle d'un épuisement, à cet instant-là. Dans l'*Essai*, « ce qui meurt est purement formel » (*ibid.*, p.567). C'est bien le but de Valéry que de représenter ainsi la vie d'un homme sous une forme abstraite, et cet intérêt, à notre avis, annonce son futur héros, Teste.

La mort est le tarissement des possibles, mais le Léonard valéryen refuse cette mort. Cet esprit renouvelle sans cesse le point de l'épuisement : « Acte inépuisable, indépendant de la qualité comme de la quantité des choses apparues, et par lequel *l'homme de l'esprit* doit enfin se réduire sciemment à un refus indéfini d'être quoi que ce soit. » (*Œ*, I, p.1225) ; Valéry annonce cette idée précocement : « le penseur *sent* qu'il ne peut être annulé » (*CIII*, p.568) dans son « Essai sur le mortel ». Cette figure du « penseur » et de « l'homme de l'esprit » n'est-elle pas le prototype de Teste ? L'intelligence renouvelle sa limite sans cesse, selon l'espoir de l'écrivain. La limite se transforme en point de départ, et la durée du progrès de l'intelligence continue incessamment.

Dans un passage des Cahiers de 1945, Valéry se demande ce qu'il a fait en réponse à la question : que peut un homme ? Est-il allé jusqu'à la limite ? Devant la mort, c'est-à-dire la limite de la vie, il médite sa signification. Sa pensée est alors profondément liée à la réflexion de sa jeunesse. De plus, on peut savoir à travers cette méditation qu'il avait l'intention de faire apparaître les idées de l'« Essai sur le mortel » dans *Peri tôn toû Theoû*, le projet d'œuvre inachevée qui commence à partir de 1920-1 et, jamais très loin de lui, revient à maintes reprises jusqu'au dernier moment de sa vie :

« J'ai posé cette question, il y a plus de 50 ans – *Que peut un homme ?* (Teste). / Et dans ma pensée cela vint à la suite 1° d'une intensité de ma volonté de conscience de moi ; / 2° de la remarque que peu ou personne n'allait jusqu'*au bout* - - / Certains ont cru que *ce bout pouvait être la mort*. / Mais la mort est très rarement autre chose qu'une interruption définitive – Peut-être toujours. On peut cependant concevoir des cas où elle soit "naturelle" - c'est-à-dire *par épuisement (relatif) des combinaisons d'une vie*. C'était mon idée p[our] le dialogue (*Peri tôn toû Theoû*). / - Quant à moi, *jusqu'au bout* fut mon désir 1° en fait d'*intellect* – arriver par manœuvres et exercices d'imagination et self-conscience à former l'idée de nos possibilités – d'où épuisement des philosophies – par *voie de possession des formes* et transformations, le *groupe des notions*, 2° en fait d'affectivité – sensibilité a) sensorielles – b) AMOUR, » (*C1*, p.231 ; *C*, XXIX, p.765)

L'idée d'aller à la limite ressemble au désir de la mort ; celle-ci est un épuisement d'une vie. Le désir de vivre est donc paradoxalement infiniment proche de celui de la mort. La limite de l'intellect considéré ici (« manœuvres et exercices d'imagination et self-conscience ») évoque également le sujet d'*Agathe* ainsi que du *Yalou*. L'état représenté dans *Agathe* est justement la « self-conscience », c'est-à-dire que la pensée agit de manière autonome.

La conscience et le rêve

Mais qui dirige cette composition ? Pour répondre cette question, Valéry fait ensuite des suppositions sur le rôle de la conscience :

« La conscience multiplie les combinaisons. Née d'une haute hétérogénéité, par différence, étant le sentiment de la différence d'avec chaque chose et de son identité avec un Rêve, elle assiste à ses propres combinaisons et se constate la même après tous les rapprochements. » (*CIII*, p.563)

La conscience combine les éléments, et multiplie les combinaisons. Elle se distingue des autres éléments de l'esprit, et est indépendante de tout ce qui y existe. La conscience ouvre un espace mental, qui est l'opposé du monde réel. C'est ainsi qu'elle est nommée le Rêve.

Outre sa fonction combinatoire, la conscience applique la structure du monde à l'espace mental, et vice versa, grâce à l'analogie. Les êtres sont classés et liés selon des relations symétriques : « symétrie qui va s'élargissant de centre en centre, de Vie en Vie, d'homme à homme et se répercutant dans la moindre minute de pensée jusqu'aux plus semblables points harmoniques du Monde » (*ibid.*, p.564).

La puissance confiée à la conscience est déjà immense, et Valéry approfondit l'analyse de celle-ci dans l'*Introduction*. La conscience est l'agent de l'esprit, et même le siège de son pouvoir. La différence de laquelle naît la conscience est expliquée par la division du fonctionnement de l'esprit : il se divise entre celui qui pense et celui qui contrôle cette pensée, et ce dernier est nommé la conscience. En somme, l'esprit fonctionne doublement, en séparant la pensée de la conscience. Valéry lie la vie humaine à la durée de la conscience.

La conscience identifiée au rêve, il nous semble que cette idée ouvre la voie vers *Agathe*. La division de l'esprit donne une manière de voir inhabituelle de l'acte de penser. Valéry décrit le moment où sont révélés les deux fonctionnements de l'esprit comme « un point de cette observation ou de cette double vie mentale, qui réduit la pensée ordinaire à être le rêve d'un dormeur éveillé » (*Œ*, I, p.1162). Quel état désigne cette expression étrange, « le rêve d'un dormeur éveillé » ? Cet état est également rapporté par ces mots : « en dormant on peut rêver qu'on est MORT. » (*CIII*, p.570 ; *PA*, f.232). Le sommeil et la mort sont ici rapprochés au plus près. Valéry envisage ensuite de continuer à imaginer ce rêve aussi profondément que possible : « Forçons-nous à cette imagination horrible. Notre esprit divisera la difficulté et se représentera la *diminution* de facultés ou la *privation* de quelques-unes. » (*Ibid.*)

Dans cette situation, « il apparaît que la série de ce rêve, la nue de combinaisons, de contrastes, de perceptions, qui se groupe autour d'une recherche ou qui file indéterminée, selon le plaisir, se développe avec une régularité perceptible, une continuité évidente de machine. » (*Ibid.*). Seule la conscience dort, la pensée fonctionne de manière autonome. Il nous semble que c'est là le « rêve d'un dormeur éveillé ». Dans cette situation, on peut observer les combinaisons des éléments sous sa forme la plus pure. Valéry écrit également que pour comprendre ce que la mort signifie, il faut « en suspendre l'invisibilité, d'en tracer la fonction *aveuglement* parmi sa disparition constante » (*CIII*, p.566).

Dans *Note et Digression*, Valéry indique qu'avoir l'esprit ainsi divisé entre conscience et pensée est une condition pour être écrivain, car celui-ci doit lire et écrire d'abord en lui-même :

« *Ecrire* devant être, le plus solidement et le plus exactement qu'on le puisse, de construire cette machine de langage où la détente de l'esprit excité se dépense à vaincre des résistances réelles, il exige de l'écrivain qu'il se divise contre lui-même. C'est en quoi seulement et strictement l'homme tout entier est *auteur*. » (*Œ*, I, p.1205)

En 1893, dans une lettre à Gide, Valéry commente le *Voyage d'Urien*, en considérant cet ouvrage gidien comme un exemple du livre symétrique : « Une page, un paragraphe, une phrase, un mot même pris *au hasard* y donnent une impression de symétrie *voulue* dans leur détail à chacun. » (*Corr.G-V*, p.249). Et il finit son commentaire en disant : « En deux mots, le caractère du livre est d'être successif et discontinu. » (*Ibid.*). Les notions de succession et de discontinuité apparaissent bien dans l'« Essai sur le mortel », et ce passage nous montre, à notre avis, l'intention de Valéry d'appliquer ses pensées à la littérature.

La mort est l'épuisement des possibilités. Or, on ne peut assister au moment de sa propre mort. Personne ne peut donc voir le terme du possible: on ne connaît que l'état où l'on reste entouré d'éléments inépuisés. Si l'on obtenait un point de vue qui nous permette de nous voir objectivement nous-mêmes, comme le Valéry remarque très tôt dans l'« Essai sur le mortel », la mort n'apparaîtrait que comme un point du grand système de toutes les vies de l'Univers. Après s'être épuisé, l'homme se rend à l'état de possible.

La mort, le « cercle »

Dans le *Conte*, la mort se voit donner la forme d'un cercle : « c'est un cercle de perpétuelle occultation où toutes les hypothèses viennent se briser, vagues impuissantes ! » (*Œ*, II, p.1419), et cette même figure géométrique apparaît dans un texte en prose écrit la même année que le *Conte*, « Le Mage » : l'« infranchissable *cercle de perpétuelle occultation*, au-delà duquel nul n'a rien vu, au-delà duquel se dérobent et l'essence de la pensée et la cause première de tout » (PA, f.29). Ce cercle est lié à la lune, qui, dans l'imaginaire du jeune Valéry, symbolise la mort. Cette idée obsessionnelle tourne en rond dans l'esprit. L'occultation, cette action de couvrir, de cacher quelque chose, représente également l'attitude devant la mort de Valéry, et ce n'est alors plus la même forme du cycle qu'on observe dans son « Essai ».

Le corps mort se décompose pour être rendu à la terre, et dans la mort spirituelle d'un homme, un délitement similaire est supposé ainsi : « Ce qui disparaît d'un mort et de suite – c'est dans l'ordre : la pensée, le mouvement, la sensibilité, la chaleur, en tant que leurs formes générales et unifiées. » (*CIII*, p.561 : PA, f.223). Après cette décomposition, où les éléments qui en résultent vont-ils ? Valéry ne pense pas qu'ils disparaissent, mais il affirme qu'ils sont rendus à l'univers. Il écrit ainsi : « Enfin, morts, nous restituons à la totalité de l'univers la possibilité future d'une chance. Nous revenons à ne plus être que la probabilité d'une personne à venir, autre et quelconque, ici et là. » (*CIII*, p.567). C'est le cercle de la métempsychose, sans son aspect moral, purement formelle. Cette idée fait écho à la parole du Chinois prononcée dans *Le Yalou*.

Il nous semble que l'image de l'univers qui comprend tout réapparaît dans *Le Yalou* avec une autre figure : celle de l'eau. Le Chinois enseigne que tous les êtres, malgré toutes leurs spécificités, vont « fondre dans les eaux pleines de Thsin » (*Œ*, II, p.1019). Il précise que son peuple suit un mouvement circulaire, lorsqu'il prononce les mots suivants : « la solidité de notre tour éternelle » (*ibid.* p.1018). L'eau, la mer, Valéry y voit la figure d'un cercle : « J'entends derrière moi les oiseaux bouillir /des arbres/ dans l'écume de la brise loin : en cercle » (*Yalou*, f.7). Et une autre figure de l'eau dans *le Yalou* est le fleuve : « les chutes majestueuses de nos fleuves d'existences » (*Œ*, II, p.1019). L'association d'idées entre l'univers et le fleuve est déjà annoncée par Valéry dans un texte ancien écrit en 1889 : « Le fleuve ininterrompu des idées coule de la naissance à la mort, alimenté par les sens, dirigé par les influences de l'hérédité et du milieu – et la littérature sait en dépeindre le cours fatal. » (PA, f.36v°). *Le Yalou* ne réalise-t-il pas la littérature ici évoquée ?

Cette figure du cycle qui comprend un ou plusieurs cours est appliquée à la conscience, et développée dans *Agathe* : l'image de la circulation sans fin correspond tout à fait avec « La

Toupie », l'autre titre tardif donné à cette œuvre. Valéry confirme qu'elle provient du système de la nature, et ce mouvement est totalement indépendant de toute sorte de mouvement initié par la volonté des hommes : « Cyclose. [...] Quelle est la dépendance des systèmes entre eux ? / *Ces systèmes ne sont pas assimilables à nos subdivisions organiques*, en général. » (C, II, p.456).

III. LE PRINCIPE DE LA NATURE

« "La nature n'est qu'un dictionnaire", répète-il fréquemment. Pour bien comprendre l'étendu du sens impliqué dans cette phrase, il faut se figurer les usages nombreux et ordinaire du dictionnaire. On y cherche le sens des mots, la génération des mots, l'étymologie des mots ; enfin on en extrait tous les éléments qui composent une phrase et un récit ; mais personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme une composition dans le sens poétique du mot. » (Baudelaire)

L'attitude centrale adoptée par le Léonard valéryen, ou le principe de l'esprit

Dans l'*Introduction*, comme Valéry le confirme par les paroles suivantes : « en réalité, j'ai nommé homme et *Léonard* ce qui m'apparaissait alors comme le pouvoir de l'esprit » (CE, I, p.1155), le récit dévoile un être dont les capacités en matière d'acquisition de connaissances et de création sont développées au maximum. Cet esprit léonardien ne connaît pas de frontières dans les domaines scientifiques et artistiques. Qu'est ce qui lui permet de disposer de cette puissance mentale absolue ? Au lieu de répondre naïvement à cette interrogation en se référant à ce qu'on appelle communément le génie, Valéry donne l'explication suivante dans *Note et digression* :

« Je sentais que ce maître de ses moyens, ce professeur du dessin, des images, du calcul, avait trouvé l'attitude centrale à partir de laquelle les entreprises de la connaissance et les opérations de l'art sont également possibles ; les échanges heureux entre l'analyse et les actes, singulièrement probables » (*ibid.*, p.1201)

Valéry pense ainsi que le secret du pouvoir de l'intellect réside dans cette « attitude centrale », qui peut être adoptée vis-à-vis de toutes les fonctions mentales et pourrait de ce fait être considérée comme une sorte de principe général du fonctionnement de l'esprit. L'attitude centrale, applicable dans tous les actes comme ceux de voir, de réfléchir, d'imaginer,

d'inventer, de peindre, de construire, de créer, permet de franchir les frontières qui séparent chaque acte. En effet, à partir de ce point de vue, aucune catégorie préconçue n'a de sens.

Il nous semble que le concept d'attitude centrale de Valéry est apparenté à celui de consistance chez Poe, car ils ont la même fonction, ainsi que nous allons l'expliquer : l'*Introduction* est un livre construit selon un schéma comparable à celui qu'a inventé par Poe pour écrire *Eurêka*. A l'instar de la consistance, qui est à la fois le principe découvert par l'analyse et le moyen de cette découverte, l'attitude centrale léonardienne « vaut ce que vaudra l'analyse logique dont elle devra être l'objet. » (*Ibid.*, p.1155). Lorsque paraît l'*Introduction*, Mallarmé écrit à Valéry qu'en lisant cette œuvre, il entend la symphonie de l'esprit. Il nous semble que ce n'est pas là un simple compliment, mais que cela révèle une intention cachée de l'auteur lui-même :

« L'article a donc paru et j'ai été enchanté, pas surpris, de sa lecture, devinée, avec tout le subtil relief ; maintefois, au cours de conversations par vous pensées haut – cher Valéry. Cela me frappe à quel point vous avez espacé et groupé d'un doigté presque invisible la symphonie actuelle si compréhensive et aigüe de votre neuf esprit ; et vraiment, ce n'est pas déplacé que la figure du Vinci en accepte le tribut. Nous reprendrons plus d'une page en causant, Valéry, quand j'aurai cessé de m'attarder en ce coin qui vous connaît. Oui, ce début en pensée vous fait honneur, cher ami. »⁸¹

Certainement l'idée, quasi-mystique, de l'ordonnement de l'intérieur de l'esprit est-elle primordiale dans l'*Introduction*. La figure mallarméenne du poète, qui travaille sur son espace mental, se confond nous semble-t-il, avec celle du héros valéryen. Il faut cependant noter que Valéry tente de rendre scientifique cet acte de composer dans l'esprit, en rejetant quelque force vague.

La consistance est une des véritables sources des idées valéryennes. Les variations sur le thème de la consistance chez Valéry seraient d'ailleurs un sujet intéressant d'analyse. Par exemple, la notion de N+S appartient à cet ensemble de réflexion : « n+s. / Ce chiffre de ma première pensée, vers 92 – cachait mon idée secrète que l'esprit est commune mesure de toutes choses. » (C, V, p.894). Toutes ces idées proviennent d'une même volonté de saisir le principe de l'Univers et de l'esprit. En outre, Valéry écrit un passage nommé « Origine de mes idées favorites » dans une page des cahiers en 1912 : « Très jeune, j'ai eu la certitude

⁸¹ Lettre du vendredi 6 septembre 1895. Stéphane Mallarmé, *Correspondance VII Juillet 1894-Décembre 1895*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Gallimard, 1982, p.259.

qu'il devait exister entre toutes choses, toutes données, sensations, sentiments et durées et idées – des rapports analogues aux relations numériques, la connaissance exigeant nécessairement une sorte de commensurabilité de degré suprême entre tout ce qui tombe sous son signe. / J'appelais ce rapports : des nombres plus subtiles » (C, VI, p.679 ; CI, p.791)⁸².

Ouvert au monde extérieur, en subissant des influences de l'extérieur et de l'intérieur, il reste quelque chose stable se changeant avec flexibilité dans l'esprit. Cette idée est inspirée peut-être par Wronski. Valéry laisse dans une note inédite quelques traces de la lecture de son livre, *Messianisme ou réforme absolue de savoir humain ; nommément : réforme des mathématiques comme prototype de l'accomplissement final des sciences, et réforme de la philosophie comme base de l'accomplissement final de la religion*. Il nous semble que c'est presque ce long titre explicatif qui impressionne le plus Valéry : la manière dont Wronski arrange les problèmes à résoudre n'est-elle pas plein d'attraits pour son jeune esprit ? Il est en effet convaincu que ses connaissances en sciences notamment les mathématiques doivent lui permettre de résoudre les problèmes philosophiques, c'est-à-dire les questions mentales et abstraites⁸³. A la fin de son essai, Wronski pose le problème de la religion, et comme nous allons le voir plus tard, ce thème intéresse aussi le jeune poète, surtout sous l'angle de la puissance qui dépasse la raison humaine.

Par exemple, le passage suivant tiré de ce livre nous paraît concerner l'invention de la notion $N+S$: « le nombre N qui est formé par cette température propre ψ des couches de l'atmosphère, diminue de plus en plus, et influe alors, dans la valeur de la température extérieur ϕ de ces couches supérieurs »⁸⁴. $\psi+\phi=K$, ainsi que $I+R=K$, le prototype de ces équations valéryennes se retrouve à chaque fois, comme dans le $N+S$. En un sens, il nous semble que Valéry découvre Wronski comme un personnage qui supplée à un défaut de la

⁸² A partir de ce passage, Régine Pietra développe son article, « Valéry et Pythagore », qui nous montre un éblouissant exemple d'intertextualité (*Paul Valéry : Musique, Mystique, Mathématique*, pp.163-181).

⁸³ Valéry relève quelques phrases de Wronski au moment où il le lit, et laisse aussi ses propres réflexions. Nicole Celeyrette-Pietri analyse globalement cette lecture de Wronski dans un article très instructif, « Valéry et Wronski », où elle développe notamment le rôle que joue Kant. En citant le passage suivant, tiré des notes de Valéry : « Les vérités soi-disant religieuses (pour les mystiques) ne sont que des problèmes. La foi n'est ni distincte ni supérieure à/de la raison. » (NAI, f.214), Celeyrette écrit ainsi : « Peut-être pourrait-on voir une sorte de réponse à Wronski, une défense de la tentation mystique, dans un intéressant passage du *Journal de bord* : "Aujourd'hui – après le criticisme – le moment est bien meilleur que naguère pour faire la Science Intérieure, celle que les mystiques ont entrevue ! Et peu de gens s'y adonnent – et je voudrais l'apercevoir" (CI, p.111). » (*Paul Valéry : Musique, Mystique, Mathématique, op.cit.*, p.159).

Wronski est cité par les écrivains de XIXe siècle comme Balzac, Villiers de l'Isle-Adam, etc. G. Blin note que Baudelaire le connaît, ou au moins lit les ouvrages de Wierzbownia de la *Recherche de l'absolu*, « de ce mystique rationaliste, de ce kantien infidèle que l'on a comparé tour à tour à Fichte et à Einstein » (Blin, *op.cit.*, p.119).

⁸⁴ Wronski, p.ccxliij.

science de Poe, et qui lui montre peut-être les sciences possibles à pratiquer même pour ceux qui, comme lui, trouvent la science de Poincaré et des autres contemporains difficile à comprendre entièrement. Wronski déclare qu'il faut reformer des sciences par opposition à la mouvance des sciences expérimentales qui « se fait aujourd'hui si grande et si fausse gloire »⁸⁵. Il croit que les sciences doivent se fonder sur les principes. L'objectif de sa réflexion est ainsi affirmé : « pour pouvoir fonder leurs vérités respectives sur des principes absolues, ou du moins sur des principes établis a priori, et pour pouvoir ainsi les développer par une rigoureuse déduction rationnelle, et non pas une présomptive induction empirique »⁸⁶.

Valéry cite dans *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, son premier chef-d'œuvre, les noms des hommes de sciences dont il admire l'« imagination lucide » et qui figurent déjà pour la plupart dans *Eurêka* : Newton, Lagrange, d'Alembert, Laplace et Ampère. En ajoutant à cette liste Faraday et Maxwell, il montre la passion qu'il porte à l'acte de traduire les idées et l'imagination en langage mathématique. Vient ensuite lord Kelvin, dont la construction du « modèle mécanique » (*Œ*, I, p.1195) déclenche son enthousiasme. Il évoque aussi Poincaré, à propos notamment du « raisonnement par récurrence » (*ibid.*, p.1163) ; il expliquera plus tard l'importance que revêt cette idée à ses yeux : « Mon opinion est que le secret de ce raisonnement ou induction mathématique réside dans une sorte de conscience de l'indépendance d'un acte par rapport à sa matière. » (*Ibid.*). C'est ainsi, à notre avis, que Valéry note dans un brouillon préparatoire d'Agathe : « Je voyais un Poincaré très différent du vrai dans ce rêve. » (AG, f.141).

Certes Valéry est attiré par ces discours abstraits, qui le poussent à introduire l'attitude scientifique au processus de ses propres réflexions. Mais il nous semble que les sciences sont surtout pour lui un outil dans la recherche de quelque aboutissement littéraire : il ne se satisfait évidemment pas seulement d'acquérir plus de connaissances ou d'imiter les sciences, comme Poe, en les rendant factices. L'intérêt de Valéry est toujours personnel. Ses équations sont inventées avant tout pour l'utilisation personnelle, et dans sa science, au fond, il n'y a pas de point de vue universel. Il nous semble que l'universel pour lui est quelque chose de plus concret et humain.

L'analogie

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

A travers Léonard, Valéry réfléchit sur la création matérielle de l'œuvre. L'esprit pratique léonardien intervient volontiers sur le monde extérieur, surtout par ces deux fonctions de l'esprit que sont la perception et la construction. La puissance de cet esprit réside dans l'analogie, qui permet de réaliser d'heureux échanges entre le monde et l'esprit. L'analogie est définie par Valéry comme « la faculté de varier les images, de les combiner, de faire coexister la partie de l'autre et d'apercevoir, volontairement ou non, la liaison de leurs structures. » (*Œ*, I, p.1159).

Cette capacité d'analogie, qui enrichit les images, détruit par contre un système, le système de la cognition normale : « Et cela rend indescriptible l'esprit, qui est leur lieu. Les paroles y perdent leur vertu. Là, elles se forment, elles jaillissent devant ses *yeux* ; c'est lui qui nous décrit les mots. » (*Ibid.*). Le système de notation, qui lie signifiant et signifié, et qui résulte de l'usage commun, ne fonctionne plus. Le résultat, cette richesse chaotique, est désiré par l'esprit de l'artiste authentique.

Que se passe dans l'esprit plus concrètement ? Léonard réduit les images et les idées en valeurs ainsi classées : « l'on fait s'évanouir la particularité de ces images pour ne lire que leur succession, leur fréquence, leur périodicité, leur facilité diverses d'association, leur durée » (*ibid.*). Ce processus est nécessaire, pour qu'il puisse enrichir la source de la pensée. L'abstraction, ou la réduction en cette sorte d'unités, sert à élargir la possibilité des combinaisons des éléments. Dans une note postérieurement ajoutée au passage cité ci-dessus, Valéry écrit ainsi : « Je dirais que ce qu'il y a de plus *réel* dans la pensée est ce qui n'y est pas *image naïve de la réalité sensible* » (*ibid.*).

Il nous semble que cette phrase fait écho à la remarque, mystérieuse à première vue, laissée dans l'« Essai sur le mortel » : « le lien sentimental est le plus EXACT, d'autant plus tel qu'il est + indépendant du lien physique ou économique plus superficiel » (*CIII*, p.568). Finalement, ce que Valéry veut dire est que dans la sensibilité, et même les sentiments, d'un individu, il existe plus de réel, plus de profondeur que dans les conventions sur lesquelles s'appuie la cognition classique.

La notion de symétrie

Lorsque Valéry écrit que « la théorie du degré de symétrie implique une commune mesure de tous les groupes possibles » (*CI*, p.207), quelle est cette « commune mesure » à laquelle il pense ? La définition des conditions sous-tendant la symétrie est un sujet de réflexion de longue haleine pour Valéry. Dans une note de 1890, par exemple, il écrit déjà :

« Il me faut revenir à la notion de symétrie ou de permanence – ou de limite – J'appelle degré de symétrie ou de consistance, ou d'évidence d'un objet donné, le nombre x de notions ou d'objets qu'on doit y relier pour obtenir A avec les objets x sans que la limite d'association soit intéressée. » (*CI*, p.434 : NAI, f.33)

Il nous semble que cette idée est le fondement d'une pensée suivie sur la symétrie, car on la retrouve également dans les phrases suivantes, écrites un peu plus tard : « J'appelle ordre de symétrie d'un objet le nombre d'objets qu'il faut supposer pour reconnaître ou imaginer cet objet » (*CI*, p.48). La notion de symétrie pourrait ainsi définir la structure d'un être : « L'objet est le lieu des conditions qu'il implique. » (*Ibid.*). La symétrie est donc une condition nécessaire pour réussir à imaginer l'objet dont il s'agit. Elle est contenue dans cet objet, et par elle, cet objet est donc plus ou moins défini. C'est là en fait une sorte de système de notations : Valéry pense voir un lien symétrique entre le signifiant et le signifié, et ainsi la symétrie devient une convention de langage. Selon une autre perspective, si on lie deux ou plusieurs objets dans la pensée, cela veut déjà dire que ces choses présentent une ou des caractéristiques communes. La symétrie est une convention qui rattache le signifiant d'un objet à un signifié, mais qui lie aussi chaque objet à ses semblables. En somme, Valéry applique l'idée de symétrie de l'intérieur de l'objet aux combinaisons entre objets.

Comme on l'apprend en mathématiques, la symétrie est d'abord une notion géométrique, ce qui transparaît dans les premiers degrés de symétrie que Valéry énonce ainsi :

« Echelle de symétrie
point -
droite.
plan.
lieux...
force (entité..) (abstraction)
vie – détails –
etc.
but, finalité » (*CI*, p.178)

Partie de l'« abstraction » la plus simple, la notion de symétrie commence à présenter une caractéristique originale développée par Valéry : elle devient une notion organique : « Un objet ou un fait, arbre, paysage, pensée, mouvement se place dans une classification des choses connues fondée sur la moindre action imaginative et logique. » (*CI*, p.48). La remarque qui vient ensuite est essentielle à notre avis : « Cette moindre action se voit dans l'engendrement de la géométrie » (*ibid.*). Il nous semble que Valéry cherche une autre

dimension à la symétrie, sans doute plus abstraite : « 2 figures seront égales lorsque elles auront 1° la même définition géométrique 2° une mesure égale. » (*Ibid.*, p.64). Cette « mesure égale » correspond à notre avis à la « commune mesure » que nous avons citée plus-haut. Valéry nomme cette mesure N+S, ce qui signifie Nombre plus subtil, une notion plus *subtile* que la géométrie : « les transactions entre tant de choses et de toutes nature supposent cette possibilité d'échange, de combinaison, d'association de choses aussi hétérogènes qu'elles le soient et sans doute aussi une nature de ces choses mêmes qui s'y prêtent. » (C, V, p.894 ; *CI*, p.798).

Il nous semble que la symétrie et la notion de N+S se rejoignent dans la réflexion sur le fonctionnement de la cognition. Valéry commence par se demander comment la cognition peut continuer, comment elle se poursuit dans le temps, et relate rétrospectivement la genèse de ce problème : « Je fus frappé avant toutes choses de l'extrême diversité ou hétérogénéité des objets et événements qui se succèdent, ou se gênent réciproquement dans la connaissance. J'en conclus qu'il y a entre eux quelque commune mesure, quelque identité » (C, XI, p.614 ; *CI*, p.821). Cette réflexion sur le système de la cognition incite Valéry à retourner à la question de la littérature, surtout au langage littéraire. Il note en quoi consiste précisément le défaut de celui-ci : « Le style littéraire résulte – (est possible) de l'inexactitude des mots, de leur non uniformité – par rapport à des faits mentaux. » (*CV*, p.227). Ce sujet sera approfondi dans notre analyse sur le langage de Mallarmé.

L'univers et l'homme : une relation symétrique

L'« Essai sur le mortel » était, en un sens, une tentative pour représenter la relation symétrique entre l'univers et l'homme sous l'influence d'*Eurêka*, comme Valéry l'écrit dans son étude consacrée à ce livre de Poe : « L'univers est conduit sur un plan dont la symétrie profonde est, en quelque sorte, présente dans l'intime structure de notre esprit » (*Œ*, I, p.857). Chaque homme implique d'innombrables combinaisons, et le monde implique la présence de tels hommes. Le monde existe tant que la vie de ses constituants continue, et dans ce sens, le monde pourrait avoir théoriquement une durée finie, qui serait liée à la limite des combinaisons de chaque homme. C'est la notion de durée de l'Univers que Valéry invente, et applique au *Yalou*.

Valéry s'imagine une suite d'êtres construits par la symétrie, qui continuerait d'un être à l'autre. L'Univers serait une structure fractale⁸⁷, et Valéry comprend et applique cette notion géométrique lorsqu'il explique la naissance de Teste, issu des expériences vécues par son auteur : « C'est en quoi il me ressemble d'aussi près qu'un enfant semé par quelqu'un dans un moment de profonde altération de son être, ressemble à ce père hors de soi-même. » (*Œ*, II, p.13). Bien que n'étant pas les mêmes, ils partagent quelque valeur commune tout en gardant une différence essentielle.

Lorsque Valéry écrit les phrases ci-dessous dans *Eupalinos*, il applique la théorie de la symétrie, le principe de l'Univers fractal à la question de la dégradation progressive des êtres :

« L'artisan ne peut faire son ouvrage sans violer ou déranger un ordre, par les forces qu'il applique à la matière pour l'adapter à l'idée qu'il veut imiter, et à l'usage qu'il prévoit. Il est donc conduit inévitablement à produire des objets dont l'ensemble est d'un degré toujours inférieur au degré de leurs parties. » (*Ibid.*, p.124)

Le travail de l'Homme crée ainsi une dissonance. C'est parce que les produits fabriqués par les hommes sont privées de ces « secrètes relations » (*Ibid.*, p.123) qu'on retrouve dans la nature. Dans la création humaine, l'individu, mû par son projet, se conforme à l'ordre que lui impose son but, et construit les parties de son ouvrage l'une après l'autre : « L'homme n'a pas besoin de toute la nature, mais seulement d'une partie d'elle. » (*Ibid.*, p.125). En somme, l'homme n'est pas capable de tout contrôler simultanément, et il néglige nécessairement certains aspects de son travail à chaque instant. C'est ainsi que la création humaine s'éloigne d'un tout harmonieux⁸⁸. Selon Valéry, cela explique justement que l'homme ne puisse pas saisir le langage total, à l'instar de l'orateur qui ne pense qu'aux effets du langage, ou du logicien qui ne voit que les relations entre les mots et leur enchaînement. Une période suivant l'autre, il n'y a pas de lien logique entre les deux ; l'homme ne peut pas avoir de durée logique. Cette idée correspond à l'image des Occidentaux dans le *Yalou*.

⁸⁷ Le concept de fractale n'est pas difficile à saisir intuitivement, mais est loin d'être facile à vérifier. Les inventions des yeux de Dieu et de la logique imaginaire témoignent en effet des efforts de Valéry pour se prouver la vérité de ce concept.

⁸⁸ Il serait possible que Valéry soit inspiré par la pensée cartésienne. Descartes compare la création humaine avec celle de la nature dans son *Discours de la Méthode* ainsi : « je m'avisai de considérer que souvent il n'y a pas tant de perfection dans les ouvrages composés de plusieurs pièces, et faits de la main de divers maîtres, qu'en ceux auxquels un seul a travaillé. » (« Discours de la Méthode », *Œuvres de Descartes : Discours de la méthode et essais VI*, Paris, Vrin, 1996, p.20)

La production de la nature

Comme Valéry l'écrit dans l'un de ses premiers cahiers: « Il faudrait démontrer que les variations de toute nature dans la réalité (ou les faits) laissent invariable quelque chose, ou qu'elles ne peuvent se produire que conformément à une logique rigoureuse » (*CI*, p.244), il croit qu'il existe un « invariable », une « logique rigoureuse » dans la production des êtres. Sur le socle de cette idée ancienne, Valéry bâtit une théorie sur la production de la nature dans *Eupalinos*.

Valéry distingue les créatures naturelles des produits des hommes, et avance l'explication suivante sur la genèse des premières : dans la nature tous les êtres sont faits selon un principe intrinsèque qu'ils portent en eux. Grâce à ce principe, ils deviennent étape par étape ce pour quoi ils étaient définis *a priori*. Dans *Eupalinos*, Socrate cite plusieurs exemples qui illustrent cette idée valéryenne : « l'arbre ne construit ses branches ni ses feuilles ; ni le coq son bec et ses plumes. Mais l'arbre et toutes ses parties ; et le coq, et toutes ses parties, sont construits par les principes eux-mêmes, non séparés de la construction. » (*Œ*, II, pp.127-8).

Il nous semble que cette remarque sur les produits de la nature est par certains côtés profondément liée avec la durée de l'esprit. L'esprit dure de la manière des êtres naturels : sa durée est une suite de réactions à quelque chose, soit un événement intérieur, soit quelque condition extérieure. Dans l'esprit, ce système de réaction est parfois mécanique : si A, alors B. En se référant au système nerveux, Valéry invente un concept de fonctionnement de l'esprit nommé DR, Demande-Réponse, pour expliquer la réception de la stimulation par l'esprit et sa réaction. Cette idée pourrait être appliquée au problème du système de notations, du langage. L'esprit reçoit un mot, et celui-ci évoque toujours une idée ou une image. On pourrait ainsi remarquer les similitudes de la production naturelle avec l'esprit.

Le principe est présent à l'intérieur d'un être. Cela signifie que le principe existe tant que l'être est. L'être est fait par le principe qu'il contient. Dans les produits de la nature, chaque degré de la genèse est en soi son propre être. C'est ainsi que Valéry écrit : « la fabrication de la coquille est chose vécue et non faite » (*Œ*, I, p.900), et il continue : « rien de plus opposé à notre acte articulé, précédé d'une fin et opérant comme cause » (*ibid.*).

Surtout, ce qui est remarquable dans la création de la nature est que chaque partie influence les autres comme si chaque élément était concerné par la réussite, l'épanouissement général. Dans la nature, les conditions extérieures sont hasardeuses, et ces conditions influencent la genèse. Les êtres naturels s'adaptent avec flexibilité au hasard, à l'accidentel. Malgré les influences extérieures, les êtres deviennent globalement ce qu'ils sont prévus. Le principe de

chaque être coexiste avec cette flexibilité, mais séparément. Il n'est pas influencé : c'est l'être matériel qui est influencé par le hasard. Le principe est une « idée préexistante, bien séparée de l'œuvre même, et qui se conserve, qui veille et domine, pendant qu'elle s'exécute d'autre part, par mes forces successivement appliquées » (*ibid.*, p.893).

Valéry écrit déjà en 1891 dans le *Paradoxe sur l'architecte* que l'architecte « assemble et féconde ce qui n'existe ni ailleurs, ni avant lui, et se plaît souvent à rejeter le souvenir précis de la nature. » (*CE*, II, p.1404). Il nous semble que l'idée d'un principe tiré de la création naturelle est déjà annoncée ici. Elle correspond à un principe de la création de l'œuvre ainsi affirmé : « Dans toute œuvre humaine, il y a en quelque sorte un plan invisible à l'auteur et qui provient du simple jeu de sa pensée et de ses circonstances. » (*CI*, p.148). A l'instar des choses naturelles, qui se développent en suivant leur principe intrinsèque, il arrive, selon Valéry, que l'œuvre humaine soit faite en respectant un plan invisible. Cela ressemble aux concepts qu'il développera dans *Note et Digression* : le « système tout d'énergies intérieures » (*CE*, I, p.1219), qu'il compare à « l'anneau de fumée » (*ibid.*). Finalement, le mécanisme observé dans la genèse des choses naturelles est aussi appliqué à la conscience. La seule différence est que l'acte de la conscience ne peut pas épuiser les éléments qui lui sont fournis.

Les trois principes de la création par l'homme

Dans *Eupalinos*, Socrate affirme qu'il existe trois principes fondamentaux qui poussent l'homme à créer. Il évoque ainsi d'abord la création « en vue de son corps, et c'est là le principe que l'on nomme *utilité*, ou bien en vue de son âme, et c'est là ce qu'il recherche sous le nom de *beauté*. » (*CE*, II, p.129). Du corps, on peut déduire le principe de l'utilité, et de l'âme, celui de la beauté. Il nous paraît logique que la création des hommes respectent les principes qui proviennent de leurs propres êtres. Pour déduire le troisième principe, cependant, il faut penser à quelque chose qui leur est extérieur, se mettre à la place des œuvres. Celles-ci sont mises au monde, et ont inévitablement quelque relation avec lui, et même il ne cesse jamais de les influencer.

Ainsi, Valéry se convainc du besoin de comprendre le principe du monde. Le principe du monde est dû à la volonté d'immortalité de l'œuvre, et l'auteur y trouve l'assurance de « la *solidité* ou la *durée* » (*ibid.*, p.130). Ce dernier principe, qui aspire à l'immortalité, ne concerne pourtant pas la vie matérielle. Lorsque Valéry écrit ainsi : « Misères que le papier, l'encre, le verbe, la cadence. Ces riens plus durables que l'essentiel. » (*CX*, p.44), il nous

semble que c'est pour surmonter ce fait misérable pour l'essentiel. Celui-ci doit durer plus que les matériaux. Il faut donc chercher cet essentiel dans le domaine psychique.

Valéry se demande : « quel est donc ce principe de durée, cette qualité singulière qui préserve les écrits de l'effacement total, qui les assure d'une valeur analogue à celle de l'or, car, par elle, ils opposent aux effets du temps je ne sais quelle incorruptibilité merveilleuse ? » (*Œ*, I, p.584) Et il se répond à lui-même immédiatement la chose suivante : « Voici la réponse, dont j'emprunte la formule excellente à Mistral : "il n'y a que la forme", a dit le grand poète de Provence ; "la forme seule conserve les œuvres de l'esprit." » (*Ibid.*) Le principe de durée consiste donc en la forme. En se rappelant l'idée valéryenne de la symétrie entre le monde et l'esprit, la forme du monde est analogiquement identifiée à celle de l'esprit. C'est donc la forme de l'esprit qui garantit l'immortalité des œuvres.

Par ailleurs, les trois principes que le Socrate valéryen évoque appartiennent à la notion de CEM valéryenne : le corps, l'esprit et le monde, ces trois composent d'un homme réel. Bien avant *Eupalinos*, il nous semble que Valéry approfondit le même sujet, quand il décrète que les principes de la création sont les trois axes : Dieu, l'Idéal et le Monde, probablement sous l'influence de Poe. Voici le passage en question :

« D. Nous ne connaissons qu'une portion de Dieu – la nôtre – ce qui est Dieu, c'est l'Idéal général de tout – qui se crée ou qui s'est créé. La belle parole contient du Dieu. C'est pourquoi l'on dit, parler – c'est créer.

I. Cet Idéal nous illumine. C'est le seul guide que nous ayons, la seule vérité, la seule sûreté. La logique n'est rien que l'apparence des apparences. Cela au contraire est immuable substantiel. Lumière.

M. Il est particulier et universel. Tout dans un. Un dans tout. Et il faut qu'il soit intime ! parce que nous aimons ce qui est nôtre. Seul moyen d'étendre un égoïsme à l'univers. » (NAI, f.26)

Ce sont là des pensées beaucoup plus abstraites et mystiques que celles de Socrate. Dieu représente l'Idéal de l'homme. Il est créateur de tout, y compris de lui-même, et c'est la parole qui est à la base de ce Dieu : il s'agit d'une idée tirée de la « Puissance de la Parole » de Poe. Parler est créer, c'est ainsi que la voix du poète raconte le principe de la création. Ensuite, Valéry définit l'Idéal, comme une logique qui assure la vérité de l'œuvre. Enfin il évoque le Monde, le même critère que Socrate. Valéry affirme que le monde appartient à l'esprit, et l'assimilation du soi au monde est selon lui le seul moyen d'aller à l'universel. Ce qu'il cherche donc ici avec le principe du monde est l'universalité. C'est le même désir que Socrate.

L'observation d'une forme

Les dessins de Vinci intéressent beaucoup Valéry, qui y trouve l'acte de saisir la forme du phénomène extérieur. Valéry pense que cette forme pourrait être appliquée à l'intérieur, et de plus, qu'elle représente un principe qui existe dans les univers intérieur comme extérieur. Il écrit ainsi : « Découvrir un ordre dans le Monde implique la similitude à cette loi du rapport spirituel qu'elle est. » (NAII, f.73) Parmi ses dessins, il existe des études des mouvements de l'eau, sur lesquelles André Chastel, spécialiste de ce peintre italien, fait ce merveilleux commentaire :

« Un cas typique est l'image, présenté à l'esprit de tous, de ce filet d'eau qui tombe sur un plan d'eau et qui crée un remous avec une espèce de dentelle de petites formes tout autour, quelque chose que personne n'avait songé une seconde à retenir et à présenter sous cette forme. Le constat graphique a fait naître, a rendu évident un phénomène. Et à partir de ce moment-là, ce phénomène requiert explication. »⁸⁹

Le peintre a ainsi dessiné minutieusement pour comprendre les phénomènes naturels. Pour lui, dessiner est un moyen de comprendre la structure des choses, et dans la forme saisie il existe une explication de celui-ci. Inspiré par la manière de Vinci, Valéry observe une symétrie dans la nature : « le mouvement de l'eau dans l'eau agit comme celui de l'air dans l'air »⁹⁰.

Valéry écrit que chaque forme naît d'un long usage et d'une pratique éprouvée : « l'usage séculaire a trouvé nécessairement la meilleure forme. La pratique innombrable rejoint un jour l'idéal, et s'y arrête. » (*CE*, II, p.131). La forme est donc un fruit qui pousse sur une longue période de temps, l'Histoire, et se nourrit des actes des hommes qui vivent dans ce temps. Autrement dit, les hommes, nombreux, composent une masse, et au sein de cette masse qui dure se crée la forme. Cette idée apparaît, merveilleusement claire, dans *Le Yalou*. Le Chinois raconte l'histoire de son peuple :

« Chaque homme d'ici se sent fils et père, entre le mille et le dix mille, et se voit saisi dans le peuple autour de lui, et dans le peuple mort au-dessous de lui, et dans le peuple à venir, comme la

⁸⁹ André Chastel, *Léonard ou les sciences de la peinture*, Paris, Liana Levi, 2002, p.74.

⁹⁰ Léonard de Vinci, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, Introduction, classement et notes par Edward Maccurdy, traduit de l'Anglais et de l'Italien par Louise Servicen, Paris, Gallimard, 1942, t.I, p.525.

brique dans le mur de briques. Il tient. Chaque homme d'ici sait qu'il n'est rien sans cette terre plaine, et hors de la merveilleuse construction d'ancêtres. » (*Œ*, II, p.1018)

C'est ici une autre version, plus concrète, de la structure de l'univers total que celle que Valéry ébauche dans son « Essai sur le mortel ». Face à l'immense durée de l'humanité, cette « merveilleuse construction » de l'Histoire, un seul homme n'est rien, et pourtant un rien nécessaire pour relier l'ancêtre au descendant. Le Chinois se situe à une intersection qui lui permet de voir toute la durée et de saisir la forme. Il le confirme ainsi : « Celui qui médite peut mesurer dans sa pensée la belle forme et la solidité de notre tour éternelle. » (*Ibid.*). Cet emplacement dans lequel se trouve le Chinois nous rappelle « le logis quelconque » (*ibid.*, p.23) de Monsieur Teste. Dans ce livre, le narrateur déclare : « Mon hôte existait dans l'intérieur le plus général. » (*Ibid.*). Il nous semble donc que la durée du peuple est métaphoriquement celle de la pensée : est-ce la forme de la pensée que le Chinois trouve à travers sa méditation ?

Le peuple chinois, considéré comme un objet, remplit les conditions de l'œuvre d'art, la beauté et la solidité, comme nous l'avons noté plus haut. C'est comme si le peuple était l'œuvre du Chinois. Valéry écrit dans *Tel Quel* le « Croquis » du « cerveau livré à soi-même » incarné dans « un artiste d'Extrême-Orient » (*ibid.*, p.623) : « Comme fait le Chinois dans une masse d'ivoire ou de jade, ainsi l'artiste *Vie* pratique ses voies capricieuses dans le bloc du passé, et trouve des chemins infinis et une infinité de surprises dans ce fragment de temps achevé. » (*Ibid.*). Le Chinois est un lettré ; il connaît ainsi la forme qu'il applique à son œuvre.

De même, dans *Eupalinos*, les gardiens de la forme, révélée après une longue suite d'expériences, sont appelés les géomètres, ou les artistes. Ils saisissent donc un grand secret, et une fois qu'ils détiennent ce secret, « nous regardent en souriant » (*ibid.*, p.132), « avec mépris » (*ibid.*). C'est justement l'expression qu'affiche le Chinois lorsqu'il visite l'Europe. En outre, Valéry donne l'explication suivante sur le sourire du *Yalou* : « Les "grands hommes" font sourire certains hommes "incommensurables". » (*Œ*, I, p.563). L'impossibilité de mesurer ces-derniers témoigne du fait qu'ils ont atteint un maximum. La notion du jeune Valéry, N+S, est sans doute le premier résultat de cette recherche de la notion d'incommensurabilité.

Avec la forme incommensurable, les géomètres, ou les artistes, construisent « une nature », qu'ils substituent à la Nature. Une construction mentale remplace le monde physique : « Ils substituent à la nature, contre laquelle s'évertuent les autres artistes, une nature plus ou moins extraite de la première, mais dont toutes les formes et les êtres ne sont enfin que des actes de

l'esprit » (*Œ*, II, p.132). Valéry cherche à retirer la part de vérité du réel, et avec celle-ci, à construire un monde artificiel, qui a plus de valeur que le monde réel. Ce monde artificiel n'est pas le reflet dans un miroir du monde réel. Entre ces deux, il y a la relation du réel avec l'idéal.

Pourquoi cette substitution ? Ou plutôt, qu'est-elle ? N'est-elle pas l'art lui-même en action ? Valéry considère que l'art est de construire des mondes parfaits : chaque monde de l'artiste se substitue au réel dans l'esprit. C'est un effet de l'art. L'œuvre de l'esprit, autrement dit, ce monde spéculatif, peut-elle exister dans le réel ? En quête des objets naturels au début de *L'Homme et la Coquille*, Valéry évoque l'existence d'une poésie dans leurs formations (« une poésie des merveilles et des émotions de l'intellect » (*Œ*, I, p.886)), et comme chez Edgar Poe, le thème de la genèse est profondément lié avec la poésie, la création de l'esprit. Il nous semble que le but ultime est cette poésie ; la spéculation intellectuelle doit apparaître comme une poésie.

Conclusion

L'idée d'une construction par le principe est-elle vraiment scientifique ? La littérature et la science sont-elles parfaitement compatibles ? Il nous semble que l'intention d'introduire une manière de voir scientifique dans l'œuvre littéraire fait ressembler celle-ci à la philosophie, tantôt scientifique tantôt mystique. Le passage de l'« Essai sur le mortel » à l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* nous montre le progrès de sa réflexion théorique, et il existe certainement un grand sujet d'intérêt ici pour notre étude. Les thèmes de la genèse et de la mort concernent de plus le concept des œuvres en prose profondément. Située entre *Eurêka* de Poe et le Léonard valéryen, *Les Noces de Thulé*, une œuvre inachevée dotée d'une atmosphère mystique, inaugure avec des tâtonnements la tentative de sublimer la pensée en une œuvre d'art. Tant que l'écrivain souhaite écrire une œuvre, toutes les sortes de connaissances deviennent un obstacle à surmonter pour les mettre en scène, car l'écrivain doit être un artiste justement. La réflexion sur les figures pures qui existent *ailleurs*, représenté en tant que l'Eden ici, est certainement liée avec les *Purs Dramas* que nous allons analyser plus tard.

Chapitre 3 : Le Yalou — l'œuvre de la durée universelle

Introduction

« Quand sur l'abîme un soleil se repose,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le temps scintille et le Songe est savoir. » (Le Cimetière marin)

Le Yalou est l'œuvre qui synthétise toute la réflexion de la jeunesse de Valéry. En l'écrivant, celui-ci envisage de réaliser une harmonie entre la théorie et l'œuvre. Il s'agit de construire un livre reflétant un cheminement intellectuel.

Valéry montre sa volonté de comprendre le système du monde, et cette volonté est à notre avis comparable à celle que la lecture de Poe insufflait en lui, accompagnée d'une visée philosophique et artistique. Le monde est toujours lié avec l'esprit, par l'analogie, autrement dit, il ne réfléchit pas sur le monde sans que cela n'augmente la connaissance qu'il a de son propre esprit.

Il nous semble que le mélange direct des faits historiques « bruts » et des idées n'est pas tout à fait valéryen, et si les faits cités dans *le Yalou* revêtaient vraiment quelque importance à ses yeux, Valéry n'en n'aurait pas fait un usage si grossier dans cette œuvre. Toutefois, c'est le lien entre les faits et les idées que notre lecture du *Yalou* approfondit, car ce lien pourrait se révéler de fait un problème difficile pour Valéry.

Les années de sa rédaction

La singularité du *Yalou* parmi les textes en prose romanesques valéryens, c'est qu'il traite en apparence des questions de *civilisation*, de *politique* et d'*histoire*. A-t-il vraiment quelque lien avec les événements historiques réels ? Rappelons brièvement d'abord les années significatives dans l'élaboration du *Yalou* : en 1928, *Le Yalou* est publié pour la première fois à titre non-commercial. Il entre ensuite dans la composition des *Regards sur le monde actuel* à partir de 1934. Valéry ajoute tardivement une note aux *Regards*, dans laquelle il affirme avoir écrit *Le Yalou* en 1895. En 1899, dans ses lettres, il confie à Gide son projet de « Teste en Chine ». Au-delà de ces connaissances basiques, de nombreuses études cherchent à révéler les contextes biographique, bibliographique et génétique de ce texte, depuis le travail très précoce

et complet de Silvio Yeschua : « "Le Yalou" : énigmes, forme, signification »⁹¹ jusqu'à la publication récente du recueil des travaux actuels des séminaires de l'ITEM : « "Le Yalou" lectures critiques et génétiques »⁹².

Il ne serait pas totalement faux d'évoquer un lien entre cet ouvrage et la guerre sino-japonaise, mais il est vrai aussi qu'il reste quelque mystère dans les circonstances qui entourent la parution de cette œuvre. Par exemple, Silvio Yeschua, dans l'étude citée plus haut, remarque que *Le Yalou* ne figure ni dans l'édition de 1931, chez Stock, ni dans celle de 1933, chez Flammarion, des *Regards*, et que l'édition de 1938, le tome J des *Œuvres* chez Gallimard, présente *Le Yalou* comme texte inédit⁹³. Qu'est ce qui conduit Valéry à faire cette présentation particulière de son œuvre ? Pourquoi ajoute-il en 1938 la note suivante : « Cet essai a été écrit en 1895, pendant la 1^{ère} guerre sino-japonaise » (*Œ*, II, p.1016) ? Nous exprimons le doute que cette remarque sert en fait à modifier la manière de lire ce texte, écrit originellement avec un tout autre but, indifférent au sujet du monde actuel.

Aujourd'hui, on estime que la rédaction principale du *Yalou* a lieu entre 1895 et 1898, et la lecture intertextuelle du *Yalou* avec *Teste* et *Agathe* pourrait ainsi apporter des résultats fructueux. Le sommeil est un thème que partagent à la fois *Le Yalou* et *Agathe* comme Nicole Celeyrette-Pietri l'a déjà remarqué dans son analyse sur cette dernière, quoique dans le premier il s'agisse plutôt d'un état somnolent que du sommeil et du rêve. Il nous semble que le sommeil d'*Agathe*, assez abstrait, est un état mental artificiellement créé par l'auteur dans un but précis, et que le sommeil évoqué au début du *Yalou* annonce cette utilisation. *La Soirée avec Monsieur Teste* finit par le sommeil, et si ce final annonce le commencement du *Yalou*, alors on peut considérer que ces trois œuvres forment un tout... Dans « Propos sur le progrès », qu'on trouve dans les *Regards*, Valéry affirme que le « rêve » est le domaine de l'artiste, opposé au monde contemporain, et affirme que c'est la caractéristique de l'art de l'époque depuis Baudelaire :

« Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'artiste découvre et définit son contraire, - le bourgeois. [...] Le bourgeois aime le solide et croit au perfectionnement. Il incarne le sens commun, l'attachement à la réalité la plus sensible, - mais il a foi dans je ne sais quelle amélioration croissante et presque fatale des conditions de la vie. L'artiste se réserve le domaine du "Rêve". » (*Œ*, II, p.1023)

⁹¹ *Paul Valéry contemporain*, KLINCKSIECK, 1974, pp.105-123.

⁹² *Paul Valéry 13*, 2010. Il nous semble que les articles de Régine Pietra et de Françoise Haffner en particulier révèlent de nombreuses nouvelles connaissances génétiques.

⁹³ *Paul Valéry contemporain*, op.cit., p.107.

Peut-on dire que Valéry cherche une littérature adaptée à son époque avec le sujet du *Yalou* et d'*Agathe* ? En tout cas cette remarque rapprochant le livre des faits historiques sert plus ou moins à faire du *Yalou* une œuvre de circonstance, adaptée au sujet des *Regards*.

Pour poursuivre la réflexion sur le sujet du lien entre la rédaction et les événements dans *Le Yalou*, il serait peut-être intéressant de soulever le fait que Valéry commente ainsi en 1898 dans une lettre à Louÿs la situation politique du monde :

« Après quoi, on leur [les U.S.] imposait *nos* tarifs. Cela fait, on aurait pu régler le Japon. Au train où l'on va, tu verras le Siam débarquer un jour à Hambourg et faire tranquillement là-bas ce qui se passe à Wao-Wien. Et l'on sera épaté de voir comme c'était facile. Si nous avions su, diront les Français ! Mais l'Europe se suicide. C'est clair comme le jour, aujourd'hui bleu. » (*Corr.GLV*, p.853)

L'idée des affaires asiatiques aboutissant jusqu'en Europe ainsi que la dernière phrase nous évoquent celle du début du *Yalou*, avec la superposition des couleurs : « En septembre mil huit cent quatre-vingt-quinze, et en Chine, un jour bleu et blanc, le lettré me conduisit à un phare de bois noir, sur le sable du rivage. » (*Œ*, II, p.1017).

Une autre année qu'on peut lier à la conception du *Yalou* est 1917. A l'occasion d'un voyage en Normandie, Valéry découvre les traces de la guerre, et il écrit à Louÿs : « ce pays si vaste, si calme, si endormi, si couché dans son épaisse douceur, est bordé, tout le jour, quant à son horizon, par la rumeur de la canonnade. » (*Corr.GLV*, p.1369)⁹⁴. Cela nous rappelle le pays du Chinois, dérangé par les armées japonaises : « Ils vont troubler nos golfes. Ils feront des feux dans la nuit paisible. » (*Œ*, II, p.1017). L'année 1917, ainsi que celle de 1898, est essentielle pour notre étude, en tant que période dans laquelle Valéry approfondit les sujets du langage littéraire et de l'écriture en prose. Il ne nous paraît pas totalement impossible que Valéry soit revenu à cette époque à son ancien projet du *Yalou*, dans l'attente de la publication en 1928.

Le choix de l'Asie

⁹⁴ Valéry envoie également à Gide sur le même sujet : « Le canon est plus formidable, incessant, roulant des vagues plus rapprochées et plus lourdes. » (*Corr.G-V*, p.454)

Pourquoi Valéry écrit-il un texte dont la scène se déroule en Asie ? Il écrit d'ailleurs dans un brouillon : « Une nation antique regarde l'Europe moderne » (Yalou, f.10). Pourquoi la Chine ? Cette question a stimulé la curiosité des chercheurs valéryens, et ceux-ci ont énuméré de A à Z toutes les réponses possibles : Yeschua a ainsi détecté le personnage chinois ayant le nom indiqué sur la couverture du cinquième état du *Yalou* : 崇厚, et cherche quelque lien avec ce personnage dans le texte valéryen⁹⁵. Dans la première ligne du *Yalou*, Valéry précise la date : « septembre 1895 », et le Chinois dit : « Nippon nous fait la guerre » (*Œ*, II, p.1017). Dans l'Histoire, cette date est pourtant postérieure d'un an à la bataille du Yalou, et se situe cinq mois après le Traité de Shimonoseki marquant la fin de la guerre Sino-japonaise. Lors de cette rencontre du narrateur avec le Chinois, la guerre a donc en principe déjà fini. Etc.

Le personnage du Vicomte Torio, auteur de l'épigraphe du *Yalou*, est présenté par Tsunejiro TANJI : c'est un homme politique et philosophe oublié, mais ressuscité grâce à un article de Lafcadio Hearn, « The Japanese smile »⁹⁶. Yeschua ajoute encore d'autres détails sur cet article de Hearn, et à la suite celui de Torio, que Valéry lit peut-être, suppose-t-il, pendant son séjour en Angleterre entre juin et juillet 1894⁹⁷. En outre, par la notion du désir, le nom de Torio est lié à « Une Conquête allemande » selon Yeschua. Il indique également une autre source de la conception du *Yalou* : dans les cahiers se trouvent des notes sur la lecture d'un article du lieutenant Lephay, « Bataille navale du Yalu », publié dans *Revue maritime et coloniale* en 1895, année de la fin de la guerre Sino-japonaise⁹⁸.

Le rôle joué par un autre Chinois est suggéré par Kunio TSUNEKAWA pour éclaircir les raisons de la première publication du *Yalou* en l'année 1928⁹⁹. En 1927, Valéry rencontre Cheng Tchong pour la préface de son livre « Ma mère ». Selon Tsunekawa, Valéry laisse un mémo qui témoigne de la relecture du *Yalou* à cette occasion, et en partant de cet indice, il se demande ce que Valéry a revu dans l'allure du Chinois du *Yalou*. Mais Yeschua est contre cette hypothèse, convaincu de l'homogénéité et de l'âge des manuscrits du *Yalou*. En tout cas, les sources matérielles d'inspiration du *Yalou* nous paraissent tout révélées : ce qui n'est pas vérifiable doit rester sous la forme d'hypothèses.

⁹⁵ A voir, *Paul Valéry contemporain*, op.cit., p.109-110.

⁹⁶ « Le Vicomte Torio et son temps », *Paul Valéry : dialogues Orient et Occident*, Paris, Lettres modernes Minard, 1998, p.167.

⁹⁷ Yeschua remarque que cette date est précisée par Tanji. Sur l'analyse de ces deux articles, à voir : Silvio YESCHUA, « Des deux côtés du Yalou ou La dette de Valéry envers Torio KOYAMA et Lafcadio HEARN », ibid. pp.153-155. Selon Yeschua, cet article de Hearn, « The Japanese smile », est publié dans *The Atlantic Monthly*, May 1893. Il y a un décalage de plus d'un an entre la publication et la lecture de Valéry, et il n'est pas évident comment Valéry a eu accès à cet article.

⁹⁸ *Paul Valéry contemporain*, p.112.

⁹⁹ « Prolégomènes à une exégèse du Yalou : Paul Valéry et Cheng Tchong », *Rémanences*, 1995, p.244.

Après le bref rappel des faits concrets, une question se pose. Finalement, comment tous ces faits nous aident à lire le texte ? Sur la guerre Sino-japonaise ou sur les personnages historiques, on n'apprend rien en lisant *Le Yalou*. Par ailleurs, en évoquant le nom de toutes les guerres qui se passent partout dans le monde à l'époque du *Yalou*, dans l'« Avant-propos » des *Regards sur le monde actuel*, Valéry affirme : « je n'avais, quant à moi, nul motif de m'intéresser à ces choses lointaines, auxquelles rien dans mes occupations ni dans mes soucis ordinaires ne me disposait à être sensible. » (*Œ*, II, p.914). Il nous semble en définitive douteux que Valéry s'intéresse réellement à l'actualité de l'Asie¹⁰⁰.

En 1897, à l'époque de la rédaction du *Yalou*, Valéry écrit dans une lettre à Gide¹⁰¹ : « En histoire, je me moque entièrement des faits et cela durera tant qu'on ne m'aura pas montré l'impossibilité de substituer à un événement tout autre, sans inconvénient. » (*Corr.G-V*, p.427). Comme preuve du contraire, Valéry écrit d'ailleurs dans la « préface » du livre du Cheng Tcheng, *Ma mère*, que malgré l'étrangeté des peuples de la Chine et le caractère intime du sujet de la mère, le livre arrive à une certaine universalité : « Tout ce livre [...] ramène les pensées à l'Europe, à ses mœurs, ses croyances, ses lois, et surtout sa politique... » (*Œ*, II, p.1035). Les mouvements et les changements du monde entier peuvent être stimulants s'ils finissent par secouer l'Europe. Dans ce sens, et dans ce sens seulement, *Le Yalou* est une œuvre de circonstance. Mais ce qui est encore plus essentiel, à notre avis, est que Valéry insiste sur la commensurabilité des faits. Entre l'Occident et l'Orient, ainsi qu'entre le monde et l'esprit, les faits ramenés à une égale mesure peuvent stimuler la réflexion valéryenne tant qu'ils se transforment en indices utiles pour son dernier but, c'est-à-dire mettre au clair les phénomènes psychiques.

La signification de l'Europe

Dans *Le Yalou*, le Chinois critique la société européenne, et prévoit l'avenir désastreux de l'Europe. Sur quelles bases le Chinois peut-il affirmer la supériorité de son pays par rapport à l'Europe ? La civilisation européenne est auteure de nombreuses inventions, et celles-ci se sont répandues partout à travers le monde. A travers cette diffusion, l'Europe a oublié sa

¹⁰⁰ La vision de l'Histoire chez Valéry telle que Michel Jarrety l'analyse dans « Valéry : l'Histoire, écriture d'une fiction » (*Poétique*, n°49, 1982) influence ici notre compréhension de l'œuvre.

¹⁰¹ Cette lettre nous fournit beaucoup d'idées qui concernent probablement la rédaction du *Yalou*. Valéry y mentionne ainsi les « *Mémoires du prince Talleyrand* » et « *L'Orient vierge* de Mauclair », et fait des allusions au *Yalou* : « Le fumet de l'ancienne politique me grise très bien. » (*Corr.G-V*, p.427) et « Le comique de l'histoire, c'est qu'on m'attend. » (*Ibid.* p.438-9).

singularité, sa substance : « Les hommes d'Europe sont gâtés et viciés par le souci des autres hommes. » (Yalou, f.55). Avec cette manière d'être, la fonction principale de l'Europe est destinée à péricliter : « la science des hommes ne doit pas s'augmenter indéfiniment » (*Œ*, II, p.1019), et les autres pays, à la remplacer et recommencer son histoire. Comment le Chinois peut-il prédire l'avenir ? La Chine a inventé la poudre, et celle-ci s'est répandue partout il y a longtemps, si longtemps que tout le monde a oublié quel était son pays d'origine. Il dit à l'Européen : « Tu vois qu'il ne faut pas nous mépriser, car, nous avons inventé la poudre, pour brandir, le soir, des fusées. » (*Ibid.*, p.1020). Il est donc possible d'imaginer que le Chinois veut dire que son pays a vécu jadis la même histoire que l'Europe : « Vous êtes des enfants, dit le Chinois » (*ibid.*, p.1017).

Sur le socle de cette histoire, il construit sa philosophie. Il nous semble que dans sa déclaration, le Chinois remarque l'erreur essentielle commis par les hommes : « On n'est *beau*, on n'est extraordinaire que pour les autres ! *Ils* sont mangés par les autres ! » (*Ibid.*, p.20). Ce défaut répandu, par lequel l'homme se détourne de l'universalité, fait que ses œuvres perdent nécessairement un jour leurs attraits. La notion de génie, également moquée par Teste, est mise dans ce même groupe des éléments de civilisation voués à dégénérer : « Les hommes de génie servent à tout mettre aux mains des imbéciles. » (*CI*, p.159).

Comme Montesquieu, qui critique sa patrie en prenant les habits d'un persan, il est possible que Valéry critique l'Europe en empruntant la voix du Chinois. Il écrit à Gide en 1897 : « La France n'a plus aucun intérêt. Toute l'histoire actuelle est dominée par la peur. » (*Corr.G-V*, p.427). Il observe la peur qui traverse son époque, et qui serait sans doute un sujet politique sérieux dans le domaine des sciences sociales. Valéry suivit le passage : « Il serait curieux de montrer pas à pas combien les idées nettes se font rares, combien peu on raisonne les choses les plus simples » (*Ibid.*). Il se peut que Valéry se fasse la réflexion que cette peur est ce qui rend les choses vagues et complexes. Chez lui, cette sensation de peur est liée avec la mort, et formait un sujet important du *Conte vraisemblable* et de l'« Essai sur le mortel ». La peur était un motif qui le poussait à commencer l'analyse des idées, surtout pour rendre claires les idées vagues et puissantes. La guerre, liée avec la peur, déclenche le discours du Chinois, dans lequel les idées de peuple et de pays apparaissent comme lisibles, claires et logiques. Il ne nous semble pas impossible que ce sentiment de peur que Valéry reçoit du réel constitue une des causes de la rédaction du *Yalou*.

Teste et le Chinois

Comment faut-il lire *Le Yalou* ? Qui en sont les personnages ? Quelles pensées valéryennes apparaissent dans ce récit ? Il nous semble que ce texte met surtout en scène la conscience. Valéry appelle *Le Yalou*, « Teste en Chine », dans une lettre écrite à Gide en 1898¹⁰², et c'est à partir de ce moment que le nom du héros valéryen est lié à cette œuvre. Sachant que *Le Yalou* reprend l'histoire de Teste, on peut spontanément être tenté de penser que ce-dernier est représenté sous les traits de l'Européen. Toutefois, il est vrai que la critique ardente de l'Europe par le Chinois est troublante, parce qu'elle n'est pas compatible avec la figure du génie de Teste. C'est ainsi que Kunio Tsunekawa se demande si ce n'est pas plutôt le Chinois qui joue le rôle de Teste ; il retrouve en effet dans la pensée du Chinois plusieurs caractères testiens¹⁰³. Michel Jarrety également jette un regard soupçonneux sur le manque de supériorité de Teste s'il était dans la peau du personnage de l'Européen¹⁰⁴.

Malgré tout, Teste, au moment où Valéry le nommait encore le Chevalier Dupin, affirme : « J'ai toujours un grand pouvoir d'inventions, et un esprit très distinctif. » (MTI, f.2v°). Or, le Chinois classe ces aspects de la personnalité dans la civilisation occidentale, et critique celle-ci justement parce qu'elle est envahie de ces deux caractères décadents selon lui. Il nous semble donc possible que Valéry critique volontairement Teste, ou plutôt le caractère testien, dans *Le Yalou*, en admettant que l'esprit humain peut avoir une autre valeur.

L'existence de ces deux aspects opposés chez un homme est notée par le narrateur de *La Soirée* : « je me suis détesté, je me suis adoré ; - puis, nous avons vieilli ensemble. » (CE, II, p.15). Ils sont donc inséparables. La notion-clé de la pensée du Chinois est la durée, il inscrit sa présence dans la durée, tandis que Teste est un homme de l'instant : « portrait de plus en plus instantané » (MTI, f.11). Le premier cherche l'universalité dans la longueur, et le seconde la trouve dans l'instant arbitraire. Teste n'est pas l'écrivain, alors que l'autre écrit. Il y a ici une opposition marquée entre la pensée et l'écriture. Il nous semble que Teste et le Chinois représentent les deux aspects qui existent chez Valéry.

Ce qui est intéressant selon nous est que le peuple dont parle le Chinois a en un sens l'allure d'une œuvre, en tant que tissage, comme en écho aux mots de Valéry : « un tableau est le résultat d'une série d'opérations... » (CE, II, p.1164). Le Chinois est un lettré, et son peuple ressemble peut-être à son œuvre. Teste n'est surtout pas l'écrivain, et personne n'est

¹⁰² Les études de Jean Levaillant et de Silvio Yeschua ont montré que cette œuvre pourrait être une partie d'un roman en construction dont le héros serait Teste, et dont ferait également partie *Agathe*, nommée la « nuit de Teste ». Dans ces œuvres, qui pourraient être rassemblées au regard du rôle central, explicite ou implicite, que joue à chaque fois Teste, le fonctionnement de l'esprit est le véritable objet du récit.

¹⁰³ Kunio TSUNEKAWA, « Valéry et la décadence de l'occident : l'intellect et la sagesse », *Paul Valéry : dialogues Orient et Occident*, pp.175-189.

¹⁰⁴ Michel Jarrety, « Penser l'Orient ? », *Ibid.*, p.67.

plus éloigné que lui de l'idée d'œuvre. Entre ces deux personnages s'étend la fracture qui sépare la pensée pure de l'œuvre. Valéry éclaircit ainsi le passage d'une étape à l'autre dans l'acte de construire l'œuvre.

« [...] le souci de la personne et de l'instant l'emportant peu à peu sur celui de l'œuvre en soi et de la durée, la condition d'achèvement a paru non seulement inutile et gênante, mais même contraire à la *vérité*, à la *sensibilité* et à la manifestation du *génie*. » (CE, II, p.1175)

Il remarque qu'on change le souci principal qu'on porte à une œuvre lorsqu'on cherche à la rendre parfaite : on passe alors de « la personne » à « l'œuvre en soi », et de « l'instant » à « la durée ». Le sujet de réflexion n'est plus l'homme vivant, mais l'œuvre, et le réel est sacrifié pour la durée, artificiellement construite. Le réel et l'artificiel, Valéry a-t-il finalement fait un choix entre ces deux ?

Si l'Européen était Teste, il nous semble qu'il y aurait un moment où celui-ci nous montrerait sa faiblesse, et donnerait raison au Chinois qui croit à l'impuissance de l'Europe : c'est avant le sommeil. Il n'y peut plus utiliser l'intelligence telle qu'il la conçoit. Valéry reconnaît la dualité du personnage de Teste : l'intellectuel et le sensible, et explique que ces deux aspects de son héros proviennent de lui-même : « il arrive un moment où ma douleur physique a raison de lui et j'ai voulu indiquer dans M. Teste l'aspect que prend la sensation douloureuse aiguë quand elle envahit et traverse le champ d'une intelligence elle-même toujours excitée. »¹⁰⁵ Effectivement, on voit bien dans *La Soirée avec Monsieur Teste* ces moments situés entre la conscience lucide et l'abandon du corps aux sensations : par exemple, le héros nage et souffre jusqu'à la limite à partir de laquelle il ne peut plus continuer à penser. Dans *Le Yalou*, également, au bout de la pensée, il perd la puissance que lui confère son intelligence. Pendant le discours du Chinois, l'Européen se tait totalement. Comment peut-on expliquer cette disparition, cette absence ? N'est-ce pas que le discours du Chinois représente une pensée détachée du contrôle de l'intelligence de Teste ? Cette présentation semble à l'évidence une stratégie de l'auteur pour donner un sens spécial à son texte.

Il nous semble qu'on pourrait dire que *Le Yalou* se décompose en trois parties : au commencement, le narrateur et le Chinois sont ensemble au bord de la mer, ensuite le Chinois donne un discours, et enfin le narrateur reste tout seul. Chaque scène représente un état de l'esprit : Ne serait-il pas possible de lire l'histoire du *Yalou* comme la représentation d'étapes successives de la pensée ?

¹⁰⁵ *Entretiens avec F. Lefèvre*, p.213 ; CE, I, p.1381.

A ce propos, Valéry invente une notion de « liaison » dans sa réflexion pour chercher la forme de la pensée, et c'est cette liaison, nous semble-t-il, dans laquelle le Chinois trouve la cause de la puissance de son pays et de son peuple : « Des liaisons. [...] C'est l'idée du retour de l'être ou d'une fonction à un état antérieur ou quasi antérieur. » (C, VI, p.63). Dans son « Essai sur le mortel », Valéry écrit que le mort se rend à l'univers pour redevenir une possibilité d'un être à venir, et cela représente le tissu tressé de la durée d'un peuple, du père au fils dans *Le Yalou*. Dans ces deux cas, quelques grands êtres contiennent tous les êtres, et il nous semblait que tout ceci est une métaphore des mouvements de la pensée.

Le phare : la division de l'esprit

Il nous semble que l'acte de monter en haut du phare dans *Le Yalou* représente métaphoriquement une durée de la pensée. La figure de la spirale représente la pensée chez Valéry, et la montée des marches fournit quelque rythme à celle-ci (« le rythme de marche » (Yalou, f.58). La marche du *Yalou*, comme la promenade avec Teste¹⁰⁶, est symbolique, car selon la métaphore connue valéryenne, la marche représente le discours en prose. La prose existe pour les écrits dont le rôle est de transmettre la pensée avant tout : « Entendons par éléments prosaïques tout ce qui peut, *sans dommage*, être dit en prose ; tout ce qui, histoire, légende, anecdote, moralité, voire philosophie, existe par soi-même sans le concours nécessaire du chant. »¹⁰⁷ Tous les éléments énumérés ci-dessus sont présents dans le discours du Chinois. C'est donc bien un texte à écrire en prose.

Par ailleurs, pendant cette marche, des sensations variables interviennent. C'est que l'acte de penser est influencé par les stimuli de l'extérieur. Les mouvements physiques et mentaux s'harmonisent au cours de la marche : « A chaque marche, nous devenons plus légers, et nous respirions et nous voyions davantage. Vers la mi-hauteur, nous devînmes plus lourds. » (*Œ*, II, p.1016). La pensée des hommes subit l'influence des actes physique et de la nature, dans lesquels une part de hasard s'impose. Il faut donc décrire le mouvement contraint par le hasard : « Jeu des combinaisons de mots non désirés mais imposés » (Yalou, f.5v°).

Pendant la marche, le narrateur s'exprime en usant des deux pronoms de la première personne, le « je » et le « nous », et ce mélange sonne étrangement à nos oreilles. Il nous semble que cette distinction ne représente pas simplement le fait qu'il fait certains de ces actes

¹⁰⁶ Dans « La promenade avec Monsieur Teste », projet de 1900-1903, 1917, 1920, Valéry décrit ainsi le commencement de la promenade : « Je me rencontre ». Le dédoublement du « je » est confirmé. C'est la promenade d'un homme qui médite, dans l'esprit duquel se déroule un dialogue.

¹⁰⁷ *Entretiens avec F. Lefèvre*, pp.68-69.

tout seul et d'autres avec le Chinois. Dans *Le Yalou*, comme nous allons le montrer, il existe un mélange du singulier et du pluriel opéré de manière singulière.

Au début, le narrateur et le Chinois sont séparés : « **le lettré me conduit** » (*Œ*, II, p.1016). C'est le Chinois qui emmène le narrateur jusqu'au bord de la mer, et ils marchent ensemble : « **Nous** quittâmes les derniers bosquets. **Nous** marchâmes, [...] ». Peut-être à cause de la fatigue suscitée par la marche, le sommeil commence à les gagner les deux. Alors c'est le « je » qui prend le dessus : « **Je** regardai, en résumé, la vague trace de notre chemin se tordre et fuser sur la plage », et « **Je** vis ... cligner la lumière de l'eau. » Ce « je » est donc le regard lancé sur la mer. Est-ce une vision sur l'esprit ? Pour les actes qui suivent ce coup d'œil à la mer, le sujet redevient au pluriel : « A chaque marche, **nous** devenions plus légers, et **nous** respirions et **nous** voyions davantage. Vers la mi-hauteur, **nous** devînmes plus lourds. » Ces deux reçoivent ensemble la sensation. (Valéry écrit même : « **nous** sentîmes bientôt un petit besoin à satisfaire ».) « La mer monte avec **nous**. Toute la vue **nous** vint comme un frais aliment. » (*Ibid.*). Ils voient les mêmes choses, et il ne nous paraît plus possible de distinguer ces deux personnages.

Ils arrivent en haut, et « au bout d'un temps indifférent, la douce égalité du mouvement, du calme **nous** saisit. » (*Ibid.*). A partir d'ici jusqu'à la conversation courte (délimitée par les répliques « Nippon nous fait la guerre. [...] » et « en souriant tu l'as visité. » (*Ibid.*, p.1017)), le sujet devient « je », et cela signifie que le « nous » est éclaté. Le « je », à ce moment-là, se dissipe, s'assimile à la mer : « elle m'usait, je me sentais devenir régulier. » (*Ibid.*, p.1016). C'est un moment privilégié dans l'esprit. A notre avis, à ce moment-là, l'esprit dont ce « je » constitue une partie s'identifie totalement à un objet de l'esprit, la mer. La première scène du *Yalou* est donc le processus de division du soi en deux dans l'esprit.

C'est une division du moi, ou la découverte d'un autre être chez le moi : « Plus je m'observe, plus je me trouve étranger à moi-même – moins je me reconnais » (*C*, V, p.170). Dans *Le Yalou*, avant que le discours du Chinois ne commence, le « je » annonce son état d'esprit : il se trouve confronté à son souvenir : « c'est alors que le souvenir édulcoré de maintes choses importantes passa aisément dans mon esprit » (*Œ*, II, p.1017). Son esprit est fermé sur le seul objet du souvenir. Alors, l'esprit est fermé, et ferme les yeux : « je sentis une volupté principale à y penser avec indifférence » (*ibid.*). Dans un brouillon préparatoire du *Yalou*, Valéry évoque cette division de l'esprit, entre le désir de diriger le fonctionnement et celui-ci qui s'effectue indépendamment de ce désir, entre la partie du « moi » et celle du « soi » :

« Ses idées, - et les miennes, - changent, à moitié d'elles-mêmes. Malgré mon esprit qui peut avec force désirer, figurer quelque chose, il fera le contraire ou autre chose, dans une autre portion de mon même esprit – j'entourerai dans mon âme, ce qui se fera, - avant et après – de l'illumination de la chose contraire. » (Yalou, f.56)

La portion qui existe dans l'esprit, mais ne l'écoute pas, c'est l'état de l'autonomie de la conscience, et il nous semble que le discours du Chinois s'effectue justement dans cet état de la conscience. Il nous semble que c'est l'état que Valéry évoque plus tardivement par ces mots : « Il y a dans la pensée – quelque chose qui doit se représenter par une valeur continue » (C, III, p.898). Dans « La politique de l'esprit », inclus dans *Variété*, Valéry précise ce qu'est la division de l'homme : « Il a acquis à différents degrés la *conscience de soi-même*, cette conscience qui fait que, s'écartant par moments de *tout ce qui est*, il peut même s'écarter de sa propre personnalité : le *moi* peut quelquefois considérer sa propre personne comme un objet presque étranger. L'homme peut s'observer (ou croit le pouvoir) ; il peut se critiquer, il peut se contraindre ; c'est là une création originale, une tentative pour créer ce que l'oserai nommer *l'esprit de l'esprit*. » (CE, I, p.1025). S'écartant de ce qui demeure, de ce qu'on appelle la personnalité, la conscience, cette partie du moi, observe et critique soi-même. Le Chinois est cette conscience : l'Européen, l'autre partie de l'homme, est l'esprit objectivement regardé.

Il nous semble que cette opposition représente métaphoriquement avant tout les deux états de l'esprit : le sommeil et l'éveil. L'esprit éveillé est changeant, et l'autre état de l'esprit, ou ce mode de la pensée, ou cet état singulier psychologique, ressemble au sommeil. Après le discours du Chinois, le premier acte du narrateur est d'ouvrir les yeux : « Je regarde » (CE, II, p.1020). Dans une autre version du manuscrit, Valéry écrit cette phrase avec plus de précision : « Je rouvre les yeux. » (Yalou, f.7). Pendant le discours du Chinois, c'est-à-dire au temps hors de la conscience, le narrateur ferme les yeux. Il se dit : « A quoi penser ? Pensai-je ? Que reste-t-il à saisir ? » (CE, II, p.1020). Il nous semble que c'est le moment où se rétablit l'autre partie de la pensée, la partie du désir, incarné par l'Européen. En somme, *Le Yalou* se compose de trois parties comme nous avons remarqué plus haut, et chaque partie correspond à différents états de la conscience du narrateur : la somnolence, l'absence, et le retour.

Si l'on suppose que seul l'esprit éveillé fonctionne avec la conscience, l'esprit arrive à un moment donné à la limite de la pensée, tantôt par l'épuisement de l'attention, tantôt par le sommeil, — ces deux états n'étant cependant pas clairement distingués l'un de l'autre à la fin

de *La Soirée* : ils se dissimulent dans un état de fatigue sensorielle. Dans *Le Yalou*, ce n'est pas vraiment le sommeil que Valéry souhaite représenter au fond, mais c'est un état qui s'en rapproche. Depuis le début, l'état somnolent est introduit. Il faut retenir de l'état que Valéry décrit dans *La Soirée* les caractéristiques suivantes : « Je ne distingue plus ma pensée d'avant le sommeil. Je ne sais pas si j'ai dormi. » (*Œ*, II, p.24).

Il nous semble que cette division de l'esprit s'inscrit dans la recherche sur le temps valéryen : « Toutes les fois qu'il y a dualité dans notre esprit il y a temps » (*C*, I, p.302 ; *CI*, p.1263)¹⁰⁸. Comme nous avons remarqué l'existence de deux temps pour la coquille, Valéry découvre les deux mêmes durées dans un être, plus précisément, dans le présent d'un être : « Le présent est le simultané dont l'un des termes est "moi" — dont l'un des termes est "mon corps" » (*C*, V, p.340). Michel Jarrety remarque dans son article sur *Le Yalou* que le Chinois représente l'esprit et l'Européen représente le corps¹⁰⁹. Cela correspond aussi à nos sens aux deux temps du *Yalou*. Ici, il serait possible de voir une sorte de symétrie entre l'élément intrinsèque et l'extrinsèque, chacun contenant son propre temps : un être se compose de ces deux temps.

La Géométrie du Temps

Commençons par analyser ces deux temps que recèle l'acte de créer. Il nous semble que la coquille est un objet symbolique qui explique ces deux temps chez Valéry, présent dans *Eupalinos*, *Mon Faust*, et surtout dans *l'Homme et la Coquille*¹¹⁰. A partir de cet objet, Valéry se plonge dans une rêverie sur la création de la nature, puis celle de l'Homme, à la recherche d'une « formule » qui mêlerait « le monde des corps » avec « celui des "esprits" » (*Œ*, I, p.906)¹¹¹. Dans cet essai, Valéry affirme qu'il est essentiel de découvrir cette formule, « qui absorberait leur différence [entre ces deux mondes], et qui composerait deux diversités, deux

¹⁰⁸ En citant ce passage, Yeschua analyse le temps dans son article sur *Le Yalou* (*Paul Valéry contemporain, op.cit.*, p.113)

¹⁰⁹ « Tout se passe dans *Le Yalou* comme si le Chinois assurait une emblématique présence de l'Esprit (c'est d'ailleurs un lettré) quand l'Européen (homme sans qualités, au sens musilien) figurait au contraire le Corps » (« Penser l'Orient ? », *Paul Valéry : dialogues Orient et Occident*, p.66)

¹¹⁰ Il y a un passage titré « L'objet trouvé » dans les *Cahiers*, et cet objet est une coquille. Le Socrate valéryen dit dans *Eupalinos* qu'il trouve dans sa jeunesse une coquille : « une vérité trop jeune encore, et trop délicate pour supporter toutes les rigueurs d'un long interrogatoire » (*Œ*, II, p.120). Cela nous fait penser que cette coquille, l'objet trouvé, pourrait être un symbole de l'Œuvre en prose...

¹¹¹ Par rapport à cette idée de faire tomber les barrières entre le Monde et l'esprit, ce passage d'*Eurêka* est intéressant : « Ecartons maintenant les deux termes équivoques, *gravitation* et *électricité*, et adoptons les expressions plus définies d'*attraction* et de *répulsion*. La première, c'est le corps ; la seconde, c'est l'âme ; l'une est le principe matériel, l'autre le principe spirituel de l'Univers. *Il n'existe pas d'autres principes.* » (Poe, *Œuvres en prose*, p.729).

"temps", deux modes de transformation, deux genres de "forces", deux tables de permanences » (*CE*, I, p.906). La formule déduite de ces « deux temps » dissimule la différence de deux mondes.

Il nous semble que la production des êtres naturels nous montre ce que sont ces deux temps. Un être se divise en une partie qui est conduite par le principe intérieur, et une qui subit des influences extérieures. Ces deux parties de l'être représentent le déroulement des deux temps. En réponse à la question prononcée par Phèdre dans l'*Eupalinos* : « Le construire serait donc de créer par principes séparés ? », le Socrate valéryen déclare, de manière plus générale que dans le cas de la coquille :

« Oui, le fait de l'homme est de créer en deux temps dont l'un s'écoule dans le domaine du pur possible, au sein de la substance subtile qui peut imiter toutes choses et les combiner à l'infini entre elles. L'autre temps est celui de la nature. Il contient, d'une certaine façon, le premier, et d'une autre façon, il est contenu de lui. Nos actes participent des deux. Le projet est bien séparé de l'acte, et l'acte, du résultat. » (*CE*, II, pp.128-9)

Nous pensons que Valéry construit ses œuvres en prose en pensant à ces deux temps, et que l'on le voit dans *Le Yalou*, ou bien dans *Agathe*.

Par ailleurs, Valéry assimile la pensée au temps : « D'ailleurs la pensée est le temps lui-même. Le temps n'a qu'une dimension » (*CII*, p.72). Cette formule vient de l'interrogation suivante : « En effet on ne pense pas tout à la fois. On ne pense qu'à une chose à la fois – mais quoi ? » (*Ibid.*) Donc la pensée est une durée ; plusieurs durées n'y peuvent pas exister simultanément. Dans l'article sur *la Machine à explorer le temps*, Valéry écrit une remarque essentielle : « Je crois toujours fermement que si la psychologie peut devenir une science, c'est seulement quand nous connaissons comment on ne pense pas tout à la fois. » (*CE*, II, p.1459). Il nomme cette science la « *Géométrie du Temps* » (*ibid.*). Cette géométrie pourrait être ainsi considérée comme une discipline étudiant la simultanéité, c'est-à-dire que sa question essentielle serait d'examiner la grande durée de l'esprit comme des champs inclus dans celui-ci ; dans cet esprit en tant qu'ensemble de champs, plusieurs durées se croisent.

Valéry divise la fonction de connaissance en opérations dans plusieurs champs dans l'esprit, et chaque champ contient une ou plusieurs dimensions¹¹². Lorsqu'on connaît et reconnaît un objet, les caractéristiques de celui-ci sont distribuées automatiquement aux

¹¹² Cette réflexion est peut-être inspirée par la lecture de Poincaré : « Poincaré distingue l'espace géométrique qui est dit-il continu, infini, à 3 dimensions, homogène et isotrope, de l'espace (visuel, moteur etc.) ou espace représentatif. » (*CI*, p.215). Les notes de l'édition montrent la référence (*ibid.*, p.459).

différents champs : autrement dit, chaque champ fournit à l'esprit les informations nécessaires pour connaître cet objet. « Un objet est une portion du champ de connaissance total telle qu'elle existe dans les n champs » (CI, p.144), écrit ainsi Valéry, et en somme, un objet est la combinaison d'une quantité d'informations qui le définit dans l'esprit, et c'est ainsi qu'on peut connaître cet objet. Cette idée est également l'essai de construire un système de notations entre le signifiant et le signifié. Alors, nous pourrions comprendre pourquoi Valéry proclame que « le symbole est un peu une machine à explorer le temps. C'est un raccourci inconcevable de la durée des opérations de l'esprit, au point que c'est le monde où l'on peut symboliser. » (Æ, II, p.1461). Et il constate ensuite : « Un symbolisme peut représenter non seulement des images ou des états simultanés, mais des groupes d'états. » (Ibid.).

Ce symbolisme est lié à l'algèbre, notion chère à Valéry : « Réflexions sur l'algèbre. Invention d'une langue symbolisant les opérations de l'esprit. Pour y arriver, analyse ce que c'est qu'une langue par rapport à ces opérations, et son jeu. » (CI, p.144). Cette réflexion réapparaît dans la fameuse lettre à Gustave Fourment nommée « *Arithmetica universalis* », celui-ci éclaire sa pensée assez clairement :

« Je diviserai volontiers les liaisons mentales de quelque nature que ce soit (c'est-à-dire la distinction d'un certain ensemble de pensées en 2 parties, l'une jugée antérieure, l'autre postérieure) ainsi : les unes sont *irrationnelles* c'est-à-dire que A étant produit, B se produit mais on ne retrouve rien de A dans B. Ce sont tous les symboles, les langages en général, qui sont constitués par des sensations (ou des phénomènes mentaux) accolées à des idées arbitrairement. C'est ce qui fait qu'on est obligé d'apprendre les langues qu'on ignore et qu'on peut les ignorer. Les autres sont *rationnelles* c'est-à-dire que A' étant donné, on peut toujours construire B' avec » (Æ, II, p.1465)

Il nous semble que les liaisons rationnelles sont exposées dans le discours du Chinois.

Le discours du Chinois

Le Chinois raconte la vie de son peuple : « Chaque homme d'ici se sent fils et père » (Æ, II, p.1018). Valéry éclaire cette idée sur la structure d'un peuple, sur la chaîne formée par les hommes, dans une page du cahier : « Prodigious structure de l'humanité / L'homme fils et père, tout homme fils. / A un instant donné l'humanité présente-t-elle des personnes de *tous* les âges ? » (CI, p.54). Cela représente, nous semble-t-il, l'intention de décrire un homme hors

du temps. Il s'agit ici de l'homme en tant qu'humanité, essence de l'homme, à quoi nous faisons référence à travers le terme d'humanité n'est pas seulement le sens moral du mot, mais l'ensemble des hommes. La pensée de Monsieur Teste éclaircit celle du Chinois : « Je veux n'emprunter au monde (visible) que des forces – non des formes, mais de quoi faire des formes. / Point d'histoire – Point de Décors – Mais le sentiment de la matière même, roc, air, eaux, matière végétale – et leurs vertus élémentaires. / Et les actes et les phases – non les individus et leur mémoire. » (*CE*, II, p.69) L'intérêt de Teste porte sur la création de formes, « les actes et les phases », non pas « les individus et leur mémoire », c'est-à-dire des formes étoffées : il s'intéresse au système, non à l'Homme. Par contre, le Chinois est un personnage plus moral, car il proclame déjà la parole de l'auteur, qui donnera le discours politique de sa propre manière à l'avenir, par rapport à son Europe.

Valéry écrit dans *Le Yalou* : « Il nous faut donc une politique infinie, atteignant les deux fonds du temps, qui conduisent mille millions d'hommes, de leurs pères à leurs fils, sans que les liens se brisent ou se brouillent. » (*Ibid.*, p.1019). « Les deux fonds du temps », c'est-à-dire, comme Valéry l'a supposé dans l'« Essai sur le mortel », les deux bouts d'un être ; un être est une durée. Le temps de l'humanité est retranscrit dans les mots du Chinois : pour son peuple, l'instant est l'éternel. C'est à ce moment que le narrateur trouve que « le changement est nul. Le temps ne marche plus. Ma vie se pose. » (*Ibid.*, p.1020).

Les éléments qui composent ce temps ont l'air inerte. C'est cet état que le Chinois trouve avantageux, parce que son peuple est protégé par des forces plus grandes que l'intelligence, et que tout s'incline au final devant leur existence : « Tels, nous semblons dormir et nous sommes méprisés. Pourtant, tout se dissout dans notre magnifique quantité. » (*Ibid.*, p.1019). Mais cet état présente aussi l'intérêt de pouvoir observer les éléments inertes. Comment les hommes se combinent-ils entre eux ? La loi des combinaisons est le problème que Valéry tâche de résoudre : « L'esprit imite la durée, passant du connu à l'inconnu. » (*CVI*, p.11). Comment les objets se combinent-ils entre eux ? Lorsque la réponse à cette interrogation est trouvée, l'esprit peut imiter la durée. Entre le connu et l'inconnu, il existe de fait quelque lien. La notion de durée est dominante dans la réflexion sur le fonctionnement de l'esprit. Elle est indispensable pour découvrir la forme de l'esprit. L'esprit est un ensemble d'éléments, et l'esprit est la durée de cet ensemble.

I+R=K

Il nous semble que l'équation $I+R=K$ est un premier essai de Valéry pour construire une théorie de la psychologie quantitative. Il est ainsi intéressant que dans « Au sujet des peintres chinois », essai inclus dans *Vues*, Valéry écrive : « Trop peu de personnes ont une conscience nette de la quantité et de l'importance des transformations qui s'opèrent à présent dans le monde. »¹¹³ Le Chinois appartient à ce petit nombre de personnes, et cette pensée apparaît, nous semble-t-il, dans l'expérience, initiée par Valéry dans *Le Yalou*, du passage du langage algébrique au texte littéraire.

La première partie du texte, liée à notre sens à l'état somnolent de la conscience par le mélange efficace de « nous » et de « je », représente une « variation concomitante I et R » (Yalou, f.70). Ensuite, à propos du discours du Chinois, il nous semble que le passage suivant d'un brouillon du texte éclaire l'intention cachée de l'auteur lorsqu'il rédige cette partie : « $I = C - R$. mélange de monologue pensé qui représentera le travail double et de prose plate qui représentera : le travail simple et la pure nomination des choses » (*ibid.*). Délivré du réel et de la conscience orientée vers l'extérieur, représentés respectivement par « nous » et « je », le Chinois commence à parler avec la prose plate. Ce style représente le monologue, « le travail simple », l'état sans doute plus détendu.

C'est le début d'une pensée qui dure, enfermée à l'intérieur. Tant qu'elle dure, il n'y a pas d'échange avec le monde extérieur. Evidemment le contenu du discours est contraire à cette constatation ; ce que le Chinois raconte porte sur le Monde. Mais son peuple est enfermé dans le temps : « chaque homme d'ici se sent fils et père, entre le mille et le dix mille, et se voit saisi dans le peuple autour de lui, et dans le peuple mort au-dessous de lui, et dans le peuple à venir, comme la brique dans le mur de briques. » (*Œ*, II, p.1018). Ils font partie d'une masse immense, mais ils y sont enfermés. Cette forme d'enfermement rapproche le monde et l'esprit. Dans *Agathe*, l'application de l'équation $I+R=K$ reste un thème important : « Etude de I si on suppose R s'annulant. » (Agathe, f.142). Mais pourquoi est-ce dans I plutôt que dans R, que se déroule le discours principal dans ces textes ? La réponse est sans doute simple : c'est parce qu'ils sont de la littérature. Valéry essaie de la définir ainsi : « Comment épuiser la réalité pour la transformer en apparence de phénomène mental et réciproquement ? Voilà une formule qui serait joliment bonne à connaître – (LITTÉRATURE) » (*CII*, p.132).

La construction logique et la sensation

¹¹³ *Vues*, Paris, La Table Ronde, Paris, 1993, p.347.

Dans une note inédite de 1893, Valéry écrit ainsi : « Ce qui distingue un état de conscience d'une sensation, c'est "l'accompagnement" car je suis devant la mer avec n qq [quelques] pensées possibles + la sensation mer – je ferme les yeux – si je revois la mer en esprit, n qq rendant vers 0. » (NAII, f.144). Dans l'état gouverné par la conscience, la sensation ne peut pas submerger l'esprit. La fermeture du regard, cet acte symbolique de l'absence de la sensation, exclut l'entrée du réel dans l'esprit, et à ce moment-là la mer se présente dans l'imagination. C'est la pensée qui se réduit à la formule valéryen $I+R=K$. La mer bouge, mais rien ne contrôle ses mouvements. Le sommeil, l'état de l'absence de la conscience éveillée, et la mer ont ainsi une parenté : ces deux espaces représentent la sensation pure¹¹⁴.

Nous devons approfondir le problème de la sensation, parallèlement à celui de la construction logique. Il nous semble que dans la suite des essais comme le *Paradoxe sur l'architecte*, *Le Jeune Prêtre*, *l'Esthétique Navale*, Valéry cherche la possibilité de la sensation. Dans une note préparatoire du *Jeune Prêtre*, Valéry écrit ainsi : « Sensation profonde croissante – par chûtes brisées dans l'abstrait naturel puis idéal puis céleste. » (PA, f.171). L'artificiel est un synonyme de l'idéal, et il est supérieur au naturel. Il existe l'idée d'un classement des sensations : la céleste, l'idéale et la naturelle.

Dans *Le Yalou*, il existe une phrase énigmatique. Le narrateur raconte la sensation de devenir régulier, en s'assimilant aux mouvements des vagues de la mer, et à ce moment-là, il déclare : « Les ondes tournant sans peine, me donnaient la sensation de fumer, après avoir beaucoup fumé, et de devoir fumer infiniment encore. » (*Œ*, II, pp.1016-7). Que représente cette sensation ? En évoquant l'habitude valéryenne du matin, Ned Bastet cite une phrase des Cahiers dans son article écrit sur la notion de cycle¹¹⁵ : « Parfois les choses, le soleil, mes papiers, semblent me dire : c'est encore Toi ! Qu'est ce que tu fais ici ? Ne nous as-tu pas assez vus ? Vas-tu encore fumer cette cigarette ? Mais tu l'as déjà fumée trois cent soixante-dix mille fois. Vas-tu encore saisir cette idée qui perce ?... Mais tu l'as sentie venir 10⁴ fois au moins. Et je m'assieds et me saisis le même menton dans la même main. » (*C*, XXII, p.622) Bastet lit dans ce passage une sorte d'exaspération pour la répétition en général, typiquement

¹¹⁴ « Etrange base : dans tous les moments de troubles, quand l'onde générale de la vie revient à ce point géométrique qu'enfant j'ai voulu être, les images de mon esprit sont une mer toujours, où j'use les dernières minutes d'une vie ou d'une veuille. Je confonds alors mon existence avec tout ce pays du large, et je me sens dissoudre. Ce qu'on appelle le sentiment, c'est cela pour moi... et je suis, à travers l'abstrait même d'édifications et d'analyses, l'influence ou la déformation de ce rêve. Et c'est là pourtant que, dans leurs instants d'exaltation et de possession en moi, les formes d'amitié ou d'amour se baignent aussi, finissent de se baigner aussi. » (*Corr. G-V*, p.280)

¹¹⁵ Ned Bastet, « Faust et le cycle », *Entretiens sur Paul Valéry*, Paris, Mouton, 1968, pp.117-8.

valéryenne, et suppose le désir de sortir de cette habitude, avec laquelle il cherche le système. L'habitude longuement continuée des cahiers est une durée de la pensée, et dans cette durée, Valéry trouve un système, une loi de l'esprit.

Les fumées qui montent sans cesse pourraient également renvoyer à l'image de la durée. Dans *Le Yalou*, cette sensation de fumer n'est pas négative et après la phrase citée plus haut de cette œuvre, Valéry évoque l'arrivée du souvenir dans l'esprit, et celui-ci est « édulcoré », étrange saveur, après tant de goût amer des cigarettes. Il nous semble que ce souvenir ressemble à l'accumulation des idées de l'auteur, « ce bien-être » (*Œ*, II, p.1017), un être pur, qui serait incarné par le Chinois. Valéry écrit : « C'est la mémoire qui m'a fourni mon île » (*CXI*, p.188), cette île représente l'esprit qui fonctionne indépendamment du monde extérieur comme l'île de Robinson.

Deux systèmes opposés : l'invention et le langage

Dans la société européenne décrite par le Chinois, on continue à inventer des choses (qui sont des signifiés), et avec cela, la quantité des noms (les signifiants) augmente. C'est la croissance d'une civilisation dominée par le désir. Celui-ci produit une immense quantité de choses avec des mécanismes simples comme l'imitation et la répétition. Il nous semble que c'est ainsi que le Chinois dit à l'Européen : « Vous vous épuisez à recommencer sans cesse l'œuvre du premier jour. » (*Œ*, II, p.1017). Le désir est la répétition éternelle, dont le contenu change, passant sans cesse d'un objet à l'autre. Ce désir d'arriver à tel ou tel but dirige la pensée, et dès que celle-ci arrive à ce but, l'intelligence est dirigée par un autre désir. Par opposition, le Chinois est fier d'une grande durée conservée par son peuple, et par opposition, critique des changements perpétuels des choses qui existent pour la richesse de la quantité totale. A ce moment-là, ce que Valéry fait est la critique de son temps moderne : « Notre ~~temps~~ époque craint le sang et le temps. Elle est la multitude, a horreur de la durée » (*Yalou*, f.116bis). Et en même temps, cette manière d'être du désir pour la multiplication ressemble étrangement à l'œuvre d'art moderne.

Pourquoi est-il nécessaire d'avoir la longue durée au final ? C'est la pensée valéryenne fondamentale qui répond à cette question : la foi en la forme, la durée, comme nous avons indiqué plus haut, une condition de la beauté de l'œuvre d'art est privée définitivement dans le monde qui n'accepte aucune durée : « Ne sont-ce pas là des conditions détestables pour la production ultérieure d'œuvres comparables à celles que l'humanité a faites dans les siècles précédents ? Nous avons perdu le loisir de mûrir, et, si nous rentrons en nous-mêmes, nous

autres artistes, nous n’y trouvons plus cette autre vertu des anciens créateurs de beauté : le dessein de durer. » (*Œ*, I, p.1039), proclame ainsi Valéry son observation sur sa propre société, et lui-même est un participant à cette civilisation, mais aussi peut-être une victime en tant qu’écrivain. Il écrit à ce sujet sur les écrivains contemporains, qui manquent fatalement de l’idée de la durée, dans une lettre écrite en 1897 : « La langue et la trouvaille sont isolées, le bonheur existe par à-coups, chaque bon moment est un recommencement. » (*Corr.GLV*, p.830). Sans saisir la substance, on ne peut pas aller loin : sans la forme, les objets ne peuvent pas durer.

Le Chinois connaît quelque chose de plus puissant que le désir : c’est la forme, que l’on peut trouver seulement dans la durée : « Nous gardons nos anciennes réponses, nos Dieux, nos étages de puissance. » (*Œ*, II, p.1019). Le désir disparaît facilement, se diluant dans cette durée ; le Chinois crée un merveilleux poème, « Chinese Poem » (Yalou, f.59) à ce sujet : « Durant une fleur, mille désirs ont existé ; mille fois, on a pu jouir d’avoir trouvé le défaut de la corolle... mille corolles qu’on a crues plus belles ont été coloriées dans l’esprit, mais ont disparu... » (*Œ*, II, p.1018). Il sait qu’un système mettant au centre la forme est solide. Il nous semble que cette pensée est ce que Valéry veut dire par « la sagesse » du Chinois, mise en opposition avec l’intelligence européenne. La sagesse est considérée comme un moyen d’aller au-delà de l’intelligence moderne.

L’écriture chinoise

En s’appuyant sur cette idée de peuple, Valéry songe à identifier les ressorts du système de l’écriture chinoise, comme si une écriture figurative totalement inconnue suscitait chez lui la fantaisie d’en chercher l’explication. Le Chinois annonce le déclin de l’Europe, et cela pourrait être une métaphore à notre avis : l’« affaiblissement du symbolisme simple. Remplacement des grandes choses simples par une infinité de petites » (Yalou, f.10v°). Le Chinois rapporte ces « grandes choses », un autre et nouveau système du langage. Il présente ainsi l’outil de sa pensée ainsi : « Ici, pour pouvoir penser, il faut connaître des signes nombreux » (*Œ*, II, p.1020). En réalité, le système d’écriture du chinois est très éloigné de celui des langues européennes. L’alphabet chinois est très diversifié, et chaque lettre représente un sens en principe (il existe des lettres purement phonétiques). Sur ce système de l’écriture, le Chinois dit : « notre écriture est trop difficile. Elle est politique. Elle renferme les idées. Ici, pour pouvoir penser, il faut connaître des signes nombreux » (*ibid.*). Cette écriture est difficile non seulement parce qu’il faut se souvenir de beaucoup de signes qui

correspondent chacun à une idée, mais aussi parce que l'acte d'écrire avec ces signes est politique.

Pourquoi est-il politique ? C'est parce qu'écrire avec ce langage est gouverner la pensée : « La politique discours du Chinois ψ [psychologique] » (Yalou, f.60). Le Chinois du *Yalou*, qui sait gouverner la pensée, connaît également la guerre et l'agriculture, c'est-à-dire qu'il sait gouverner les hommes et la nature. Valéry écrit : « Politique – Manière de voir clairement l'ensemble du Monde » (Yalou, f.66). Pour le Chinois, gouverner le système du langage signifie gouverner tous les actes de l'intelligence dans le monde. C'est ainsi qu'il déclare : « Tous les pouvoirs contenus dans l'intelligence restent donc aux lettrés » (*Œ*, II, p.1020).

Saisir le système de l'écriture est nécessaire pour faire apparaître le pouvoir de la sagesse. Le système du langage oriental interprété par Valéry dans *Le Yalou* pourrait être un exemple du système du langage psychologique, dans lequel Valéry cherchera un peu plus tard le lien entre les images et les signes. Le Chinois pense avec ce langage : « L'écriture chinoise idéographique représente les images élémentairement. Les images combinées donnent les abstractions. » (Yalou, f.3v°). Les idéogrammes sont une sorte d'ornement, que Valéry définit comme le pouvoir qui permet d'arriver à un haut niveau de l'abstraction logique. C'est le commencement du langage géométrique. Au final, ce langage est fait pour représenter la conscience, incarnée par le Chinois. Celui-ci visite l'Europe en souriant. Le sourire représente l'homme dans un état réduit jusqu'à l'essentiel, et il est également considéré comme un élément du symbolisme : « Le sourire – le haussement intime d'épaules – ce sont des symboles algébriques. » (*Œ*, II, p.825). On voit que les expressions physiques peuvent donc prendre un sens précis.

Conclusion

La singularité du *Yalou*, c'est que l'auteur traite en apparence de questions de civilisation, de politique et d'histoire. Son intérêt n'est pourtant pas de décrypter les événements qui se passent sur notre terre, et surtout pas ailleurs qu'en Europe, comme lui-même le confirme : « je n'avais, quant à moi, nul motif de m'intéresser à ces choses lointaines, auxquelles rien dans mes occupations ni dans mes soucis ordinaires ne me disposait à être sensible. » (*Œ*, II, p.914). Sa sensibilité est toujours orientée vers les événements mentaux. Le fonctionnement de l'esprit apparaît sous la forme de métaphores, et à ce titre, *Le Yalou* est certainement une des œuvres en prose les plus complètes, comme *La soirée avec Monsieur Teste*. Entre ces

deux œuvres, cependant, il existe une différence : dans *Le Yalou*, Valéry approfondit le sujet du langage et de l'expression dans le domaine de la conscience profonde, comme il le fait dans *Agathe*, tandis que *La soirée* est une histoire de la conscience éveillée. Outre le langage, il recherche un autre élément essentiel de l'esprit : la durée. Il approfondit l'expression de la durée mentale. Le langage du Chinois, dont l'auteur évoque le fonctionnement vaguement dans *Le Yalou*, est à notre avis un prototype du langage psychologique qui est remarquablement mis en chantier à partir des années 1897-8.

Chapitre 4 : L'Art de la Connaissance — autour de Teste

Introduction

Le Yalou et *La soirée avec Monsieur Teste* peuvent être réunis au regard du rôle central, explicite ou implicite, joué par Teste. Ce-dernier est un personnage symbolique de la quête de la limite de l'intelligence, du pouvoir et de la rigueur, et avant tout celui qui incarne le système valéryen. Autrement dit, ce héros est inventé pour représenter l'esprit que l'auteur voudrait avoir. Sa présence dénote une ambivalence entre la signification que lui donne l'auteur, c'est-à-dire la pensée pure, et le milieu où il se situe, c'est-à-dire une œuvre littéraire que lui-même nie.

Dans les œuvres en prose, la relation entre la pensée et l'œuvre est mise en scène avec dynamisme. Valéry y fait une distinction entre « décrire la pensée » et « mettre en scène la pensée même », et entre la création du poème et celle de la prose : dans les œuvres en prose, la forme ne peut jamais être un prétexte pour négliger le fond, et la question de la forme est l'égal de celle de la pensée. Comment peut-elle se transformer en état descriptible, représentable ? La réponse à cette question influence et décide de la forme et du style. La pensée change sans cesse, à moins que l'esprit atteigne la mort, et il s'agit donc de trouver un langage qui permette qu'une œuvre dure en se mouvant...

I. LA PERCEPTION : LA PUISSANCE DE L'ARTISTE

« Une œuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vu ce que nous voyons. » (*Œ*, I, p.1165)

Les rôles de l'œil

Commençons à réfléchir aux opérations sur le monde physique. Ce que Valéry cherche dans sa quête des œuvres en prose est un certain type de réalisme. Valéry pense que la vue est le plus important des cinq sens pour l'être humain, car nous connaissons un objet dans la plupart de cas au travers d'informations visuelles : « La forme et la couleur d'un objet sont si évidemment principales qu'elles entrent dans la conception d'une qualité de cet objet se

référant à un autre sens. » (*Œ*, I, p.1166). C'est la vue qui la première fournit les objets des opérations de l'esprit ; dans l'*Introduction*, Valéry approfondit ce sujet de la vue dans le cas particulier du peintre, dont la manière de voir est la clé de toutes les activités, la connaissance comme la création.

L'œil lui-même représente symboliquement le mouvement de la conscience chez Valéry : c'est l'organe de l'attention, orientée tantôt vers l'extérieur, tantôt vers l'intérieur. L'œil représente la mobilité de la conscience éveillée, qui intervient à la fois dans les mondes psychique et physique. Valéry écrit que la conscience, « c'est percevoir plusieurs domaines sans relation, ou qui ont des relations non connues. [...] elle est donc fonction d'un intervalle – elle est de la nature d'un certain intervalle. » (*C*, V, p.461 ; *C2*, p.215). C'est donc la conscience qui nous assure de la relation entre ces deux domaines, et c'est elle également qui les lie, c'est-à-dire que si la pensée se dirige d'un objet matériel vers un autre purement abstrait sans interruption, c'est que la conscience fonctionne et établit des liens.

Par ailleurs, la conscience prend la forme d'une sphère dans l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, et cette métaphore, nous semble-t-il, connecte la fonction de la conscience à celle de l'œil. Valéry commence par écrire que « l'observateur est pris dans une sphère qui ne se brise jamais » (*Œ*, I, p.1167), et précise parallèlement dans son cahier ce qu'il entend par là : « Je représente par une sphère le lieu des représentations » (*CI*, p.122). La sphère est donc une métaphore de la relation entre l'observateur et les objets observés, autrement dit, c'est sans doute l'image d'un œil qui contiendrait tous les objets vus. Si l'on peut aller encore plus loin, l'œil est l'esprit, la sphère sa forme : c'est l'esprit en tant que lieu des représentations.

A propos de l'aspect intérieur de cette sphère, Valéry s' imagine qu'elle est un espace rempli de lignes. Cette sphère donc définit également la manière de voir les choses sous le contrôle de la conscience. Cette idée étrange est inspirée tant par les commentaires de Maxwell sur Faraday - celui-ci « voyait des systèmes de lignes unissant tous les corps, remplissant tout l'espace » (*Œ*, I, p.1194), que par celle de Vinci : « "l'air [...] est rempli d'innombrables lignes droites et rayonnantes, entrecroisées et tissées sans que l'une emprunte jamais le parcours d'une autre, et elles représentent pour chaque objet la vraie FORME de leur raison, (de leur explication.)" » (*Ibid.*, p.1192). Peut-être ces lignes droites sont-elles liées à la notion de continuité. Lorsqu'on se place dans le contexte d'une analogie entre l'esprit et le monde, la figure géométrique de la ligne du second pourrait apparaître dans le premier comme un mouvement de combinaisons continues des éléments. Dans une note ajoutée postérieurement à l'*Introduction*, Valéry écrit : « Un Moi et son Univers, en admettant que ces

mythes soient utiles, doivent, dans tout système, avoir entre eux les mêmes relations qu'une rétine avec une source de lumière. » (*Ibid.*, p.1167). Les yeux de l'esprit lient ces deux mondes comme la conscience, en leur permettant d'être saisis par la même manière de voir.

L'œil et la sensibilité, voir en dehors de l'intelligence

Par ailleurs, Valéry pense rapprocher encore plus la perception de la sensibilité. Dans la plupart des cas, la perception alimente avant tout l'intelligence, et permet ainsi que l'on comprenne les objets par l'entendement : c'est ce que Valéry appelle la compréhension par le concept. Il croit que ce type de compréhension est éloigné de l'acte de voir authentique : c'est en effet le contraire de cette parole de Poe : « Toutes mes perceptions étaient purement sensuelles »¹¹⁶, et il nous semble que cette dernière idée résume admirablement l'essence de la réflexion valéryenne sur la manière de voir léonardienne.

Ne pas resté enfermé dans une compréhension conceptuelle, il s'agit donc là de la manière de voir de l'artiste puissant, qui permet toujours « de voir plus de choses qu'on n'en sait » (*Œ*, I, pp.1166-7). Pour donner une dimension plus concrète aux questions qu'il soulève, Valéry prend l'exemple du terme « nature » : sa signification peut être élargie autant que possible, du personnel au général, du concret à l'abstrait :

« Ce mot [la Nature], qui paraît général et contenir toute possibilité d'expérience, est tout à fait particulier. Il évoque des images personnelles, déterminant la mémoire ou l'histoire d'un individu. Le plus souvent, il suscite la vision d'une éruption verte, vague et continue, d'un grand travail élémentaire s'opposant à l'humain, d'une quantité monotone qui va nous recouvrir, de quelque chose plus forte que nous, s'enchevêtrant, se déchirant, dormant, brochant encore, et à qui, personnifiée, les poètes accordèrent de la cruauté, de la bonté et plusieurs autres intentions. » (*Ibid.*, p.1167)

Un mot ainsi interprété variablement et utilisé au gré de chacun ne prend finalement qu'un sens personnel, et c'est un paradoxe des mots abstraits que Valéry critique : plus on dépend de cette sorte de mots, plus qu'on s'éloigne de l'universalité, et c'est ainsi que Valéry signale aux philosophes que « la permanence et l'universalité de leurs significations ne sont jamais assurées. » (*Ibid.*). Nous ne pouvons pas trouver la vérité avec cette utilisation des mots abstraits : il faut partir de l'étape précédente de la connaissance, c'est-à-dire qu'il faut

¹¹⁶Poe, *Œuvres en prose*, p.466.

commencer par voir les objets avec l'œil, et saisir l'essence des choses avant tout, et pas seulement leurs noms.

L'« Œuvre de main »

Outre l'œil, il nous semble que la main pourrait illustrer le sujet de la perception ouvrant vers un nouveau système de la connaissance. Valéry réfléchit sur la notion de l'« Œuvre de main » (*Œ*, I, p.918), et apprécie la faculté de cet organe, « en quoi réside presque toute la puissance de l'humanité, et par quoi elle s'oppose si curieusement à la nature, de laquelle cependant elle procède » (*ibid.*, p.919). La main est profondément liée à l'intention de l'esprit humain ; elle touche et transforme les matériaux naturels.

A partir de cette remarque, Valéry cherche dans la main la fonction du langage. Tout simplement d'abord, un doigt pointé vers une chose permet de la désigner, et ce geste est un signifiant précis, comparable à un mot. En outre, Valéry suppose qu'il existe un lien entre la main et la pensée, et cette relation transparaît, selon lui, dans certains mots qui désignent les actes de l'intelligence. Le passage ci-dessous souligne ainsi les analogies remarquables entre les actes intellectuels et les gestes de la main :

« Il suffit pour démontrer cette réciprocité de services de considérer que notre vocabulaire le plus abstrait est peuplé de termes qui sont indispensables à l'intelligence, mais qui n'ont pu lui être fournis que par les actes ou les fonctions les plus simples de la main. *Mettre* ; - *prendre* ; - *saisir* ; - *placer* ; - *tenir* ; - *poser*, et voilà : *synthèse, thèse, hypothèse, supposition, composition...* » (*Ibid.*)

L'abstrait et le concret sont liés métaphoriquement, et la main représente alors les actes de l'esprit comme si même elle philosophait. C'est ainsi que le dessin devient un exercice de l'esprit. Dans le dessin, l'important est de saisir l'objet sublimé, purifié, réduit jusqu'à l'essence, tout en se gardant d'en effacer la vitalité. La forme est justement un objet réduit jusqu'à l'essence, mais elle est fixe, demeure immobile, majestueuse, impeccable jusqu'à l'excès ; elle n'est presque plus humaine, comme si elle était apparue bien avant l'objet lui-même.

Dans le dessin, la longueur d'un trait pourrait représenter la durée de l'attention, et les mouvements de la conscience s'identifient avec les lignes sur le papier. Le dessin est donc une figuration du mouvement de la conscience humaine. Dans le projet d'*Agathe*, Valéry se donne discrètement pour tâche d'écrire avec ce « Principe du dessin » (AG, f.183). Le dessin

est également le résultat d'un acte de l'esprit en tant qu'œuvre achevée. Il nous semble donc à ce titre que le dessin pourrait être considéré comme une représentation de l'harmonie entre l'esprit et l'œuvre.

Cette harmonie, Valéry la dépeint aussi dans la méthode de création artistique de son Léonard : « Léonard dessine, calcule, bâtit, décore, use de tous les modes matériels qui subissent et qui éprouvent les idées » (*Œ*, I, p.1252). Il faut remarquer que les résultats de l'acte (comme les traits du dessin) et les idées sont étroitement liés. C'est ainsi que Valéry pense que le dessin est un acte rationnel : « Le dessin, en tant qu'il représente les objets, n'est pas irrationnel. Le langage l'est. » (*Œ*, II, p.1465). Il suggère ici que le langage, par opposition, manque de cet accord entre faits et pensées.

Grâce aux organes physiques, l'œil et la main, certains découvrent la forme de leurs œuvres d'art. Valéry apprécie son ami Louÿs pour cette raison :

« Gide est un pur, un grave Allemand amoureux de musique et de métaphysique ; le goût de la forme belle en soi n'existe chez lui que rationnellement, admirablement, littérairement. Vous êtes l'œil et le *doigt*, le plastique idolâtre dont le mot dur et brillant comme une cassure de pierrerie immobilise les visions sur fond d'or. De votre côté, c'est artificiellement que vous vous inoculez l'élément indécis, ésotérique. » (*Corr.GLV*, p.387 : 17/01/1891)

Cette forme que Valéry suggère est essentielle pour la littérature dont il a fait une quête personnelle. Ses deux amis sont toujours confidents de cette recherche. Dans un tableau inédit nommé « 18.. 19.. », que Judith Robinson présente dans les *Cahiers* de l'édition Gallimard, Valéry écrit ainsi : « PL. Gide. La littérature ésotérique. » (*CI*, p.1446). Qu'est ce que cette littérature ésotérique ? Nous croyons que cet élément est à prendre en compte dans notre étude. Il nous semble que Valéry pense que Louÿs comprend mieux sa prose que Gide. Lorsqu'il rédige le *Paradoxe sur l'architecte*, dans lequel Valéry approfondit la question de la forme, son confident le plus proche est Louÿs.

L'informe et la pureté

L'œil de l'artiste capte librement les images et en saisit un nombre infini. Dans l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Valéry éclaircit cette idée en prenant l'exemple d'une maison : sous le regard spécial léonardien, celle-ci se reflète comme « une forme cubique, blanchâtre, en hauteur, et trouée de reflets de vitres » (*Œ*, I, p.1165), et peut

être décomposée étape par étape en des parties détaillées par la réflexion de la lumière et de l'ombre. A ce moment-là, on voit en dehors de toute notion, c'est-à-dire que le système du symbolisme perd sa certitude habituelle.

Les figures qui se dessinent sur sa rétine ont un contour ambigu, comme la partie d'un nuage, ou d'un objet éclairée par hasard par la lumière. Valéry raconte son observation des objets *informes* comme suit : « Je regarde la fumée de ma cigarette posée ; elle est un doux ruban avec des effilés tendres sur les bords, qui s'évase, se noue, se dénoue, fait des nappes à échelons, à tourbillons, etc. » (*Œ*, II, p.1525). Dans les jeux d'ombres et de lumières, de mouvements et de formes, se découpent des morceaux d'objets inconnus au registre du langage. Cette sorte de figure est vierge de toute signification, c'est-à-dire que ce sont des figures pures¹¹⁷, que Valéry appelle des « choses qui étaient fermées, irréductibles » (*Œ*, I, p.1164)¹¹⁸.

A propos de la notion d'informe, dans *Degas Danse Dessin*, Valéry précise que l'informe n'est pas le manque de forme : l'informe désigne les éléments qui n'ont pas de nom donné : « Dire que ce sont des choses informes, c'est dire, non qu'elles n'ont point de formes, mais que leurs formes ne trouvent en nous rien qui permette de les remplacer par un acte de tracement ou de reconnaissance nets. » (*Œ*, II, p.1194). Cette notion donc sert à distinguer la fonction de savoir et celle de percevoir : « elles ne sont que perçues par nous, mais non sues » (*ibid.*).

Dans la pensée, Valéry garde la même conviction : « Il faut toujours partir de l'informe, du non-significatif, du zéro des valeurs ajoutées, associées. » (*CI*, p.358 ; *C*, XIII, p.152). Quand Valéry écrit : « l'un quelconque de ces objets de pensée [« une fleur, une proposition, un bruit »] peut aussi se changer, être déformé, perdre successivement sa physionomie initiale » (*Œ*, I, p.1161), ce processus de décomposition des figures est nécessaire pour que tout se réduise à l'état pur, autrement dit à l'état du potentiel pur. De la même manière, Valéry fait prononcer à Monsieur Teste les mots suivants : « Je sens infiniment le pouvoir, le vouloir, parce que je sens infiniment l'informe et le hasard qui les baigne, les tolère, et tend à

¹¹⁷ Jeannine Jallat a remarqué le lien entre l'« informe » et la notion de pureté. Elle remarque, dans son étude spécifiquement orientée vers la figure léonardienne, que « l'informe est ainsi posé comme une table rase d'où l'on doit partir » (Jallat, *op.cit.*, p.40), et encore que « l'informe n'est pas non-forme, mais pure forme, non significative. » (*Ibid.*, p.24)

Ursula Franklin analyse les *Purs Dramas* à travers cette manière de voir léonardienne, qu'elle nomme « un œil pur » (*The Broken Angel : Myth and method in Valéry*, Department of Romance Languages, the University of North Carolina, Chapel Hill, 1984, p.56).

¹¹⁸ Léonard de Vinci laisse de nombreux fragments à ce sujet : « Les contours et formes de chaque partie des corps à l'ombre se distinguent malaisément dans leurs ombres et leurs lumières ; mais dans les parties interposées entre les lumières et les ombres, certaines portions de ces corps atteignent au plus grand degré de netteté. » (*Le Carnet de Léonard de Vinci* t.II, p.352)

reprendre sa fatale liberté, sa figure indifférente, son niveau d'égale chance. » (*Œ*, II, p.41). Cet état d'esprit plein d'informe et d'hasard, plein d'énergie, représente l'état du commencement de la pensée, qui promet d'aller loin. A ce sujet, Valéry écrit : « Porter la pureté à l'extrême pour parvenir à tout dire. » (*CI*, p.340).

La géométrie : le modèle du système de notation

Cette manière de voir rejoint dans l'imagination de Valéry le concept de la géographie. Il se figure ainsi une carte qui donnerait un aspect concret aux images saisies. Dans cette carte, à la place des frontières et des noms propres, on trouverait des zones d'ombres et de lumières. Cette carte n'est bien sûr pas faite pour transmettre des connaissances, mais pour représenter les résultats de la perception pure. On pourrait dire également qu'elle est là pour l'œil, non pour l'intellect. Valéry écrit ainsi :

« Cette géographie de l'ombre et de la lumière est insignifiante pour l'intellect ; elle est informe pour lui, comme lui sont informes les images des continents et des mers sur la carte ; mais l'œil perçoit ce que l'esprit ne sait définir ; et l'artiste, qui est dans le secret de cette perception incomplète, peut spéculer sur elle, donner à l'ensemble des lumières et des ombres quelque figure qui serve quelque dessein, et en somme une fonction cachée, dans l'effet de l'œuvre. » (*Œ*, I, p.852)

C'est en partant de cette géographie informe que l'intelligence doit commencer à travailler. Refusant que les objets lui imposent strictement ce qu'ils sont, l'artiste peut donner le sens qu'il souhaite à cette carte, pour sa propre utilisation.

La géométrie constitue le paradigme des systèmes de notation selon Valéry, ainsi qu'il l'a écrit dans l'article sur *La Sémantique* de Bréal : « Je trouve désirable que tous les termes destinés à figurer dans une *Sémantique* soient plus rigoureusement et plus conventionnellement définis que ceux de la géométrie elle-même. » (*Œ*, II, p.1451). La géométrie est donc un modèle inégalé de définition des liens unissant les figures à leurs symboles. En principe, il faut commencer par analyser les choses, et ensuite déduire d'elles des expressions adaptées. Ces expressions ne sont pas l'explication des choses. Le dernier but est de chercher les signifiants liés aux choses. Entre les signifiants et les choses, il doit exister le lien explicable par le raisonnement.

Un géomètre reconnaît les objets par leur forme, et les convertit immédiatement en signes, selon un système bien construit. Ce système de notation lui permet de représenter même une étendue infinie de formes. C'est ainsi que Valéry écrit : « Un géomètre, sans doute, lirait facilement ce système de lignes et de surfaces "gauches" et le résumerait en peu de signes, par une relation de quelques grandeurs, car le propre de l'intelligence est d'en finir avec l'infini et d'exterminer la répétition. » (*Œ*, I, p.889). Le système de la géométrie témoigne donc fondamentalement de l'intelligence, plus précisément, c'est lui qui permet, selon Valéry, de représenter l'infinitude de l'esprit, qui change sans cesse. De plus, en excluant la répétition de ce système, Valéry met en exergue sa différence d'avec le langage ordinaire : « le langage ordinaire se prête mal à décrire les formes, et je désespère d'exprimer la grâce tourbillonnaire de celles-ci. » (*Ibid.*).

D'ailleurs, Valéry rapproche la géométrie de la poésie, l'opposé du langage ordinaire : « Je trouve [...] que la Poésie et la Géométrie, chacune selon sa nature, usent proprement et franchement du langage (dont elles exploitent à fond, chacune quelque propriété réelle), et en peuvent user *sans la moindre illusion* (dont elles n'ont aucun besoin). » (*Œ*, II, p.1501). Nous allons étudier plus tard cette opposition entre les deux modes de l'écriture, la prose et la poésie. Il nous semble que c'est ainsi que Mallarmé est nommé géomètre moderne par Valéry, et dans ce sens, cet écrivain est un novateur dans la littérature : « Mallarmé a considéré la littérature comme personne avant lui ne l'avait jamais fait : avec une profondeur, une rigueur, une sorte d'instinct de généralisation qui rapprochaient [...] de quelqu'un de ces géomètres modernes qui ont refait les fondements de la science et lui ont donné une étendue et un pouvoir nouveaux » (*Œ*, I, p.700).

Voir géométriquement

Il est intéressant qu'on trouve beaucoup d'exemples où une représentation géométrique de l'univers est associée d'une manière ou d'une autre au personnage de Teste, pourtant loin d'être un artiste. Dans un brouillon daté de 1917, revenant à son projet de créer Teste déjà entrepris vers 1900-1903, Valéry écrit :

« Nous regardons les formes des choses – avec un regard chargé de vecteurs – d'intension, de mouvements virtuels, de forces et de relations. Le surplomb, l'élancement, l'à-plat, la plénitude, l'épaulement, l'aplomb, - L'indication par les formes, de mouvements possibles, - Les variations de l'apparence de l'équilibre – » (MTI, f.114)

Ce passage correspond tout à fait à l'idée de la « Géométrie des images ou théorie de l'espace représenté » (CI, p.319). Cette vision, qui nous rappelle évidemment celle du Léonard valéryen, décompose les objets en formes géométriques, qui se cumulent jusqu'à rejoindre le domaine de la topologie. Préciser les formes est une démarche auquel se plie avec intérêt l'auteur. Par exemple il décrit l'allure de Teste ainsi : l'« épaule militaire », « le pas d'une régularité qui étonnait » (CE, II, p.17), « la plasticité humaine » et la « malléabilité » (*ibid.*, p.18), « M. Teste – entre et frappe tous les présents par sa "Simplicité". L'air absolu – le visage et les actes d'une simplicité indéfinissable. Etc. » (CI, p.359 ; C, XIII, p.468). La figure pure et simple partage les mêmes caractéristiques que l'informe. Celui-ci représente également la potentialité inépuisable du pouvoir de l'esprit de Teste.

C'est surtout la suite de figures géométriques qui nous frappe dans *La Soirée avec Monsieur Teste* : « J'avais la sensation délicieuse que tout ce qui respirait dans ce cube, allait suivre ses lois, flamber de rires par grands cercles, s'émouvoir par plaques, ressentir par masses des choses intimes... » (CE, II, p.20). Ils entrent dans la chambre, et maintenant c'est un espace général : « l'impression du quelconque » « le logis quelconque, analogue au point quelconque des théorèmes » (*ibid.*, p.23) « Mon hôte existait dans l'intérieur le plus général. » (*Ibid.*) C'est l'état de l'esprit le plus général, et cet espace est celui de la géométrie. Au lit, Teste dit : « J'aime ce courant de sommeil et de linge : ce linge qui se tend et se plisse, ou se froisse » (*ibid.*, p.24)

Le personnage de Teste et les scènes de *La Soirée* sont géométriquement composées ; au total, cette œuvre est une suite de coordonnées situant les personnages, les objets, les impressions dans un espace. La géométrie la plus connue concerne la douleur de Teste : elle lui permet de décrire ses sensations intérieures. Dans *La Soirée*, Teste déclare : « je sens des zones de douleur, des anneaux, des pôles, des aigrettes de douleur. Voyez-vous ces figures vives ? cette géométrie de ma souffrance ? Il y a de ces éclairs qui ressemblent tout à fait à des idées. » (CE, II, p.24). Ces paroles sont ainsi préparées dans le cahier : « <Zones, anneaux, aigrettes, lignes de force de la douleur dans un corps, trajet des nerfs> » (CI, p.148). La sensation est géométrisée, extériorisée, c'est-à-dire que Teste réussit à voir cette partie intérieure, qui était sa faiblesse, — la faiblesse de l'auteur lui-même, de la même manière que l'extérieur, la foule, les lieux environnants. La douleur n'est plus un simple choc intense et vague, mais prend des traits : n'est-ce pas au fond le même mécanisme de compréhension, appliqué *mutatis mutandis* à la mort, que l'on observe dans l'« Essai sur le mortel » ?

Le lieu dans lequel cette géométrie trouve place est le corps, et Teste y observe un espace inextricable de figures. Pour aller plus loin, Teste se pose à ce moment-là la question : que représente chaque figure ? Teste affirme l'existence d'une parenté entre les idées et les « éclairs », qui signifient probablement les sensations, et entre ces deux, existent des mouvements circulaires, les anneaux. Les idées et les sensations circulent : ces deux créent le même mouvement, le même courant psychologique dans l'esprit.

Levaillant interprète la scène de la douleur de Teste comme la représentation sous une structure géométrique, par l'intermédiaire d'un « modèle » ou d'un « langage », de quelque chose d'incertain et d'indicible. La limite de la pensée et celle de l'écriture se rejoindraient ainsi. Il nous semble que cela est à la fois vrai et faux. Vrai, parce que Valéry songe bien à identifier l'acte de penser à celui d'écrire en possédant le langage de l'esprit. Faux, parce que le système de la pensée et celui de l'écriture sont séparés.

L'explication de Socrate sur les figures géométriques

« Grand modèle de l'art pur. Telle la géométrie avec ses dispositifs et son ordonnance. » (C, VIII, p.425)

Le Socrate valéryen introduit la notion de « figures géométriques » (*Œ*, II, p.107) qu'il présente comme étant la clé pour produire de puissants effets. Ces figures sont considérées comme essentiellement artificielles, parce qu'elles ne reprennent que peu de choses de la nature : la dichotomie entre concret et abstrait éclaire le concept de figures géométriques. Ces figures, artificielles et humaines, sont de ce point de vue des objets « à demi concrets, à demi abstraits » (*ibid.*). Pour comprendre cet état spécial, Socrate invoque l'esthétique des correspondances et des analogies : « ce sont des êtres singuliers, [...] qui participent de la vue et du toucher, - ou bien de l'ouïe, - mais aussi de la raison, du nombre, et de la parole. » (*Ibid.*). Ces figures sont perçues par plusieurs organes sensoriels, l'œil, la main et éventuellement l'oreille, c'est-à-dire qu'elles sont bien des êtres physiques et matériels. En même temps, elles entrent dans le registre des signes abstraits comme le nombre, compris grâce à la faculté intellectuelle, c'est-à-dire qu'elles fonctionnent en tant que valeurs mentales et abstraites. Tout cela signifie également qu'elles se situent entre la sensation et la pensée... Les figures géométriques sont ainsi une notion extrêmement complexe.

Suivons encore un peu les explications du Socrate valéryen sur cette notion. Celui-ci essaie de classer les figures qui existent entre le réel et l'abstrait, en se référant à la distinction entre

les bruits et les sons : « toutes les figures ne sont pas géométriques comme un bruit n'est pas un son musical. » (*Ibid.*). Les figures géométriques doivent être sélectionnées pour devenir des outils de la représentation, des symboles, et Socrate évoque immédiatement le lien de ces figures avec le langage : « J'appelle donc "géométriques", celles des figures qui sont traces de ces mouvements que nous pouvons exprimer en peu de paroles » (*ibid.*, p.109). Ces figures sont faites pour s'exprimer mieux en paroles ; mieux, cela veut dire qu'un ou quelques mots suffisent à désigner précisément une figure géométrique. En somme, les figures géométriques impliquent des conventions bien arrêtées entre les mots et ce qu'ils évoquent : « Ce qu'il faut, c'est que, par une seule proposition, le mouvement soit défini de façon si précise qu'il ne reste au corps mobile d'autre liberté que de le tracer, et lui seul. » (*Ibid.*). Comme des dessins merveilleusement précis, chaque figure géométrique représente l'idée ou l'image désirée.

Valéry explique dans une lettre à Gide le système de notations en utilisant la métaphore des cartes géographiques, qu'il appelle « des transformations des figures » (*Corr.G-V*, p.574). Plus tard, en 1901, sans doute dans le prolongement de sa réflexion, il précise le sens de cette comparaison :

« "Qu'est-ce que le langage conserve ?" Je m'explique. Une carte géographique par exemple, suivant le système de projection adopté, conserve, par exemple, la proportionnalité des lignes du terrain entre elles, ou les angles de deux lignes du terrain, etc. Tu vois qu'on n'a pas de telles règles pour le langage ordinaire. Le langage algébrique conserve ad libitum la personnalité des quantités et les opérations, etc. » (*Ibid.*, pp.601-2)

Valéry distingue le langage ordinaire du langage algébrique en reconnaissant à ce-dernier la même structure qu'une carte, « système de projection » ; il s'agit de la projection des images à l'intérieur de l'esprit, et les opérations sont mentales. Par ailleurs, il serait intéressant que par un jeu de mot, Valéry considère Descartes comme le possesseur de « cartes », en tant que synonyme de système du monde. Il écrit ainsi dans un passage nommé « Cartes », écrit en 1937 : « Quoi qu'on dise, Descartes est le premier homme qui ait nettement conçu – ou plutôt voulu – [...] un système du monde total exprimé en rigueur »¹¹⁹. Ce philosophe fournit ainsi plusieurs modèles de la réflexion à notre écrivain.

¹¹⁹ *Cahiers Paul Valéry 4, Cartesius redivivus*, texte établi, présenté et annoté par Michel Jarrety, Paris, Gallimard, 1986, p.37.

II. LA PHILOSOPHIE

Les critiques du langage philosophique

La connaissance et la compréhension, l'invention et la création, le calcul et la combinaison, toutes les fonctions de l'esprit sont possibles par l'intermédiaire du langage. L'intérêt pour le langage conduit à Valéry à essayer de comprendre le système de notation, c'est-à-dire le lien entre le signifiant et le signifié, et après avoir constaté le manque de logique dans le système existant, à inventer un nouveau système. Dans la critique du langage de la philosophie, ainsi qu'à de nombreuses autres occasions dans la réflexion sur le langage, Valéry approfondit cette recherche.

Ce problème devrait être commun à tous les penseurs sur des sujets abstraits. Les philosophes sont aussi concernés que Valéry, car ils partagent son goût pour la pensée abstraite. Cependant, l'écrivain est un peu plus sensible à la question du langage, parce que celui-ci est non seulement son outil du travail, mais peut-être aussi son but ultime : il est responsable du contenu, mais aussi de la forme.

Valéry remarque que chaque mot lie de manière conventionnelle un sens à un son, et que cela rend la communication par le langage possible. Il trouve cependant que cette communication est imparfaite. Les conventions associant signifiant et signifié ne sont pas unanimement partagées, notamment en ce qui concerne les mots abstraits : bien que communément utilisés, le sens que chacun donne à ces mots est différent. La philosophie, plus précisément l'écriture philosophique, car elle est remplie d'abstractions, devient ainsi l'objet de la critique valéryenne : « L'objection décisive contre les philosophes, [...] c'est que leurs systèmes sont des systèmes de symboles et que leurs symboles ne sont pas correctement définis » (C, II, p.418). Outre l'incertitude qui pèse sur la signification des symboles, Valéry critique surtout la mystification de la philosophie : « Il y a quelque chose qui me choque dans l'institution et l'emploi d'un vocabulaire qui, donnant l'impression d'être technique, n'offre, sous ses mots spéciaux, que des définitions qui ne sont ni uniformes, ni inaltérables par l'usage » (CE, II, p.1502). Valéry réproouve ainsi l'utilisation que font les philosophes du langage, la critiquant sous un angle presque moral.

En outre, aux yeux de Valéry, le philosophe est critiquable car il renonce à découvrir la vérité, et continue vainement à se poser des questions sans y répondre : « Une philosophie ne peut guère se définir que par un ensemble de problèmes qui sont "classiques" et admis comme existants par la plupart. » (CE, II, pp.1496-1497 : LQ, p.164). Le philosophe ne respecte pas

son propre but original, c'est-à-dire la quête de la vérité, puisqu'il néglige son outil, le langage, et qu'il n'essaie pas de l'améliorer. En utilisant cette philosophie comme repoussoir, Valéry retire une idée :

« Mais je prétends en moi-même que ces problèmes ne se posent pas en général, du moins dans la forme où la coutume les énonce, - je veux dire : essaie de les énoncer. Car là est le point. L'expérience me montre qu'il est plus aisé à un philosophe de résoudre que d'énoncer... »
(*Ibid.*)¹²⁰

C'est paradoxal, car Valéry reproche par ailleurs au philosophe de ne s'occuper que d'énoncer en oubliant de résoudre. Mais Valéry admet qu'en réalité le plus difficile dans le système de la philosophie, composé de la pensée et de l'écriture, est l'acte d'énoncer. C'est ainsi que le problème du langage devient important dans la philosophie : « Une vraie philosophie serait [...] une science des représentations en tant que moyens – matière d'expériences – » (*CI*, 326 ; *C*, II, p.722). Et encore :

« Je réduirais volontiers la philosophie à la recherche de la *forme* (ou des formes) qui conviendrait à l'expression ou à la représentation, d'un seul tenant, de toutes choses pour un individu donné. Cette classification, ce rattachement, cette organisation, ce Système est entièrement indépendant du degré de "Science". » (*CI*, p.572 ; *C*, VIII, p.455)

Finalement, que cherche Valéry en définissant la philosophie ? Il est étrange qu'il intervienne aussi profondément dans cette discipline alors qu'il n'a pas d'intérêt pour celle-ci. Indifférent au fait de devenir fondateur d'une nouvelle philosophie, il nous semble que Valéry s'intéresse en fait particulièrement à l'aspect suivant : « Le philosophe, aux yeux de qui l'observe, a pour fin très simple : *l'expression par le discours des résultats de sa méditation.* » (*CE*, I, p.1252). Ou encore : « "Rhétorique" et " Philosophie" convergent dans l'idée de la recherche des *expressions.* » (*CVIII*, p.45). Si le travail des philosophes est d'écrire des

¹²⁰ On peut trouver des phrases quasi-identiques dans Martin-Stanislas Gillet, *Paul Valéry et la métaphysique*, dans la lettre-préface de Paul Valéry, Flammarion, 1935, pp.10-11 : « Une philosophie ne peut guère se définir que par un ensemble de problèmes qui sont "classiques" et admis comme existants par la plupart. *Mais je prétends en moi-même que ces problèmes ne s'imposent pas en général, du moins dans la forme où la coutume les énonce, - je veux dire : essaie de les énoncer. Car c'est là le point. L'expérience me montre qu'il est plus aisé à un philosophe de résoudre que d'énoncer...* Mais je tiens ma doctrine implicite comme chose toute personnelle, faite par moi, jamais achevée. Elle vaut ce que je vaud et c'est tout. Nulle généralisation, nulle envie de la voir adapter, - ce qui serait, à mon sens, une objection contre elle. Je ne sais pas d'homme moins désireux que moi d'être cru, d'être suivi... de convaincre. »

œuvres, ils ne peuvent pas négliger la question linguistique : comment remplacer les idées par les mots ? A cette étape de la création, située entre la pensée et l'écriture, il existe une vraie difficulté abstraite : Valéry ne tâche-t-il pas lui-même « de constituer *un savoir* entièrement exprimable et transmissible *par le langage* » (*Œ*, I, p.1252) ? Pour écrire, cette question est primordiale. Autrement dit, cet écrivain a besoin de concevoir et de posséder un intermédiaire entre la pensée et l'écriture. Sans cet être, écrire devant l'esprit, « c'est se priver de ses ressources, vouloir sauter sans élan, danser encore tout endormi. » (*C*, IV, p.653).

La relation entre la pensée et l'écriture

Comment les expressions philosophiques précises sont-elles possibles, comment transcrire fidèlement ses pensées ? Plus la pensée est rigoureusement et minutieusement construite, plus l'acte de la transmettre en langue devient difficile, se convainc ainsi Valéry : « Les mots philosophiques sont beaucoup trop vagues pour pouvoir saisir la pensée dans son détail, il leur est impossible de se former en raisonnement de la vraie logique de l'homme. » (*CI*, p.147). L'objectif que Valéry recherche dans cette réflexion sur le langage philosophique n'est au final qu'une représentation de cette « vraie logique de l'homme » à notre avis. Certains philosophes s'essaient à surmonter ce problème, par exemple en inventant de nouveaux mots : « C'est en vain qu'ils [les philosophes] ont créé ou transfiguré certains mots ; ils ne sont point parvenus à nous transmettre leurs états » (*Œ*, I, p.1264). La création des mots seuls ne conduit jamais à la résolution de ce problème.

Il nous semble que ce sur quoi Valéry insiste est qu'il faut bien distinguer l'acte de penser de sa transcription. Les philosophes ne s'aperçoivent pas de ce point selon lui : « 2 outils se confondaient dans la Philosophie – celui de faire des découvertes et celui de les exprimer. C'est qu'ils se confondent d'eux-mêmes. »¹²¹ (*C*, II, p.375). Constater la différence entre ces deux actes n'est cependant qu'un point de départ. Pour énoncer la pensée telle qu'elle est, il faut aussi trouver le moyen d'articuler ces deux étapes : « les plus puissants se sont consumés dans la tentative de faire parler leur pensée. » (*Œ*, II, p.1264).

A ce moment-là, Valéry met en lumière le problème le plus difficile et essentiel du langage : il cherche un nouveau système de notations, qui résulte des opérations de l'esprit. L'écrivain qu'il est, et le philosophe tel que celui-ci devrait être, partagent le même intérêt

¹²¹ Cette phrase se poursuit ainsi : « Cette règle devrait être absolue – de ne jamais chercher à chercher quelque chose *dans* le sens d'un mot. Les problèmes doivent être naturels – c'est-à-dire séparables, indépendants de la langue et jamais génériques. » (*Ibid.*) Il nous semble que cette remarque annonce l'arrivée du « nouveau dictionnaire ».

pour la forme du langage : « Je n'oppose pas tout philosophe à l'artiste, mais seulement j'oppose à celui-ci le philosophe qui ne parvient pas à cette forme *finie*, ou qui ne se doute pas qu'*elle seule* peut être l'objet d'une recherche rationnelle et consciente... » (*Œ*, II, p.1401).

Lorsque Valéry écrit qu'« il suffit [...] de lire Kant et les modernes, pour s'apercevoir que leur langue, à peu près incompréhensible, ne traduit que des constructions personnelles d'une pensée coupée *a priori* de toute attache avec la réalité concrète »¹²², que veut-il dire au fond ? Il nous semble que ce passage nous montre la limite de la pensée face au problème du langage. Les mots utilisés par un philosophe n'ont pas de références objectives : les mots abstraits ne trouvent pas d'appui dans le monde perceptible commun. Il faut donc quelque processus pour universaliser ce vocabulaire. Or, cette tentative semble vouée à l'échec. « Il est impossible de s'assurer que des sens uniques, uniformes et constants, correspondent à des mots... / Mais le vocabulaire mystique est bien plus évasif encore. » (*Œ*, I, p.874). Une réponse mystique à cette impossibilité de fixer le sens des mots, c'est la solution que Valéry adopte dans *Durtal*.

Pour Valéry, la notion de la philosophie se divise en deux volets : d'un côté, comme nous avons vu, elle est un problème du langage. De l'autre, elle se réduit à l'acte de penser : la philosophie est la pensée elle-même. En un sens, c'est la distinction entre ce que la philosophie est actuellement aux yeux de Valéry et ce qu'elle doit être selon lui, car il trouve que les philosophes s'occupent trop du langage, et négligent d'approfondir la pensée. Il est convaincu de cette remarque, car il croit que les philosophes devraient s'apercevoir de leur vraie tâche à résoudre, s'ils pensaient logiquement comme lui : il leur faut une réforme du langage. En outre, il faut savoir que la pensée et le langage sont si étroitement liés que la compréhension du système du langage signifie celle de la pensée, ou au moins, qu'elle la précède de peu.

Les chiffres et les notes

Fort de l'enseignement tiré de la critique du langage philosophique, Valéry trouve dans les mathématiques et la musique un modèle pour le système du langage : il s'agit de trouver les mots et les phrases qui évoquent sans faute les figures et les phénomènes qui leurs correspondent. Les mots abstraits ne peuvent pas seuls, hors de tout contexte, désigner quelque chose, c'est-à-dire qu'ils n'appartiennent pas au système rigoureux du symbolisme.

¹²² Martin-Stanislav Gillet, *op.cit.*, p.22.

Ils sont définis par leur environnement, à travers les efforts d'interprétation réalisés par les lecteurs :

« Qu'il s'agisse des Idées, de la Dunamis, de l'Etre, du Noumène, du Cogito ou du Moi, ce sont des *chiffres*, uniquement déterminés par un contexte, et c'est donc enfin par une sorte de création personnelle que leur lecteur, comme il arrive du lecteur de poètes, donne force de vie à des œuvres » (*Œ*, I, pp.1264-5)

Valéry appelle les mots abstraits des « chiffres », et, outre cette métaphore mathématique, il fait également appel au champ lexical de la musique : « Des fausses notes. / Certains mots, dans un texte réfléchi, ou pouvant être réfléchi, me produisent l'effet de fausses notes. Ainsi le mot *âme*. Le mot *raison*, les mots *nature*, *vie*, etc... me paraissent... extérieurs, bons pour causer... » (*Œ*, II, p.1515). Dans les poèmes, cette catégorie de mots pourrait susciter un effet fort sur le lecteur, et dans ce sens, elle est une cause de l'enivrement. Ces notes qui manquent de la précision sont les « fausses notes ». Les chiffres et les notes de musique sont dans un autre contexte appréciés par Valéry comme des outils de précision (ce qui peut sembler à première vue contradictoire, mais a une explication). C'est à travers leurs combinaisons que ces éléments deviennent des êtres précis. En effet, combinés les uns avec les autres, les chiffres et les notes prennent sens, le sens qu'on souhaite leur donner ; à ce moment-là, ils suivent l'intention de celui qui les dispose, les ordonne.

On pourrait dire qu'une phrase est un ensemble de combinaisons de mots. Dans ce sens, une phrase est comparable avec une équation et une partition, qui impliquent chacune des combinaisons de signes. Les signes évoquent les figures ou les phénomènes conventionnels, et ils jouent leurs rôles pour devenir une phrase. L'œuvre est composée par les phrases ainsi construites : elle est donc un ensemble de phrases qui sont chacune des ensembles de combinaisons. Les personnages pourraient être également construits par la même manière que les œuvres. Ils sont ainsi les êtres très construits chez Valéry.

Descartes : la philosophie centrée sur le moi

A propos du *Discours de la méthode* de Descartes, Valéry écrit : « Ce qui attire mon regard, à partir de la charmante narration de sa vie et des circonstances initiales de sa recherche, c'est la présence de lui-même dans ce prélude d'une philosophie. » (*Œ*, I, p.806 et p.839). Cet ouvrage est un prélude, dans lequel le Moi règne de manière absolue, comme Valéry le

remarque: « Descartes n'eût pas inventé de douter de son existence, lui qui ne doutait pas de sa valeur. La valeur de son Moi lui était profondément connue, et quand il dit : "Je pense", il entend bien que c'est Descartes qui pense, et non n'importe qui. » (*Œ*, I, p.806). Descartes écrit sa vie intérieure, sa pensée. Ce qui est essentiel est qu'il écrive ce qu'il éprouve. Penser et écrire résultent tout deux du Moi, et ces deux actes sont disciplinés par les lois tirées de son esprit : ce principe suivi par Descartes est une vraie découverte pour Valéry. En citant le nom de Poe et de Descartes, Valéry précise la manière qu'ils avaient de travailler : « Et il ne s'agit de rien moins dans les deux cas que de substituer un type général de recherches et d'hypothèses à l'empirisme. » (*Corr.G-V*, p.596). Il s'agit donc d'un passage des expériences personnelles aux faits généraux.

On sait que Valéry nomme le *Discours de la méthode* « le roman moderne »¹²³ (*ibid.*, 213). C'est le roman à venir, tel qu'il devrait toujours être, comme les récits de Joris Karl Huysmans. Pourquoi Valéry identifie-t-il le *Discours* à un roman ? Il ne s'agit pas ici du roman philosophique, comme les « petits romans de Voltaire » (*Œ*, I, p.556), dans lesquels « la satire, l'opéra, le ballet, le pamphlet, l'idéologie, se combinent » (*ibid.*). Valéry ne fait pas référence à cette sorte de mélange des genres ici.

La méthode de Descartes, qui s'enferme volontiers en lui-même, et qui juge d'abord selon le critère du moi, est un moyen d'arriver à la vérité universelle. Les autres philosophes pensent que le personnel est au contraire de l'universel, mais ils se fourvoient sur la nature des mots abstraits qu'ils emploient et révèrent : chacun donne en réalité son propre sens aux mots abstraits. Valéry écrit ainsi : « Plus un mot est abstrait plus appartient à la langue individuelle. » (*CIV*, p.75). Puisque la philosophie affirme qu'elle cherche la vérité universelle, il existe une contradiction dans cette attitude. Plus la philosophie tente de s'éloigner du roman, plus elle s'éloigne de la vérité : « Le philosophe ne veut pas avouer qu'il fait et ne peut faire qu'œuvre d'art et se refuse à *centrer* cette œuvre sur *soi-même, tel qu'il est*. Je crois que prétendre à quelque chose de plus est une absurdité. Je préfère l'art avoué. » (*Œ*, II, p.1499 ; *LQ*, p.208).

La grandeur de Descartes consiste donc à reconnaître en soi un chemin ouvert vers l'universalité : « il s'agissait que nous trouvions en nous ce qu'il trouvait en soi. / C'est ici l'invention originale. » (*Œ*, I, p.790). Valéry écrit la même chose à propos de la méthode de Léonard : « Nous pensons qu'il a pensé, et nous pouvons retrouver entre ses œuvres cette

¹²³ Sur ce sujet, Silvio Yeschua mène une étude à partir de deux extraits de lettres : l'une à M. Schwob (*LQ*, p.51), et l'autre inédite à H. de Régner. Dans cette dernière, Valéry écrit ainsi : « Au fond, c'était le genre de roman qui est encore à faire : celui d'un vaste esprit ». Cette idée correspond au projet du roman de 1912, dont le héros est Teste. (*Valéry, le roman et l'œuvre à faire*, Paris, Lettres modernes Minard, 1976, p.182.)

pensée qui lui vient de nous. » (*Ibid.*, p.1153). Il nous semble que ces deux héros valéryens éclairent la question : pourquoi Valéry poursuit-il un projet d'œuvre d'art ?

Concrètement, à partir de la notion du moi cartésien, Valéry développe deux de ses concepts très importants : la géométrie et la conscience. D'un côté, il écrit sur l'auteur du *Discours de la Méthode* : « Son Moi est géomètre. [...] ce Moi si fortement ressenti comme le point d'origine des axes de sa pensée » (*ibid.*, p.805). L'origine de la pensée, son esprit est géométrique. Autour de cette notion, Valéry construit un système de notation. D'un autre côté, il écrit également : « Ce qui m'enchanté en lui et me le rend vivant, c'est la conscience de soi-même, de son être tout entier rassemblé dans son attention » (*ibid.*, p.805). Sur le rôle primordial et indispensable de la conscience dans le fonctionnement de l'esprit, Valéry écrit tout le temps, particulièrement dans ses ouvrages sur Léonard. En outre, la conscience et l'attention sont des motifs primordiaux des œuvres en prose, pour Teste et *Le Yalou* ainsi que pour *Agathe*. La conscience est un vrai enjeu de ces textes.

Il est intéressant d'évoquer le fait que Valéry observe une mise au centre du Moi chez Wagner également :

« Wagner a bien compris, occupé le point stratégique de l'être. Il place toujours sa composition sur le Moi, sur un point tel que tous les possibles et probables sont disponibles, et avec leur perspective toujours actuelle – Il est le seul. / De là, il ouvre et ferme à volonté toutes émotions, passé, futur ; entrailles, lueurs - - » (C2, pp.956-7 ; C, XIV, p.475)

Wagner compose son œuvre à partir du Moi, qui est un point de départ de tous les possibles et potentiels, et de plus qui se renouvelle sans cesse. Ainsi son œuvre s'identifie à son être et elle est à présent éternelle. C'est le temps privilégié que Valéry cherche dans *Le Yalou*.

III. LE PERSONNAGE – LE SYSTEME

L'idée du portrait

En citant une lettre inédite de Paul Valéry à son frère Jules, Michel Jarrety révèle qu'à l'origine de *La Soirée* se trouve la volonté de faire un portrait, dont les modèles pourraient

être Degas, Poincaré, Tacite, Tibère¹²⁴. Cette intention transparaît également dans une lettre à Gide de janvier 1896 : « Le portrait est un genre que j'ai voulu aborder » (*Corr. G-V*, p.374), dans laquelle Valéry met surtout en avant le nom du célèbre mathématicien : « Poincaré est difficile à faire sans le connaître. Il m'intéresse beaucoup car il ne fait guère plus que des articles de psychologie en mathématicien. C'est de mon goût tout à fait. » (*Ibid.*, pp.374-5). Dans l'*Introduction*, Valéry cite déjà son nom lorsqu'il aborde le sujet du raisonnement par récurrence, un type de démonstration qui constitue d'ailleurs une partie de la méthode léonardienne.

Les grands esprits suscitent chez Valéry l'envie de les dépeindre. Il nous semble ainsi qu'un des intérêts poursuivis dans le « Souper à Singapour » est la figuration des hommes puissants. En observant Degas et son ami Rouart, Valéry s'imagine les portraits parallèles qu'on pourrait faire d'eux, en insistant sur les déclinaisons possibles de l'intelligence : « J'observais avec intérêt le contraste de ces deux types d'homme de grande valeur. Je m'étonne parfois que la littérature ait si rarement exploité la différence des intellects, les concordances et les discordances qui apparaissent, à égalité de puissance et d'activité de l'esprit, entre les individus. » (*Œ*, II, p.1167). Valéry trouve ici un sujet de littérature, mais en gardant son intérêt pour le portrait, il écrit également : « J'ai toujours voulu faire un portrait d'homme. Mais non comme ceux des romanciers. » (*C*, VII, p.230). Un portrait littéraire, mais non à la manière d'un roman. C'est sans doute ainsi que Valéry construit le portrait de Léonard de Vinci, c'est-à-dire qu'il songe à dépeindre la psychologie de l'esprit puissant.

Par ailleurs, à l'occasion de la traduction anglaise de *Teste*, Valéry décrit rétrospectivement l'invention de son héros par ces mots :

« Mon intention fut de faire le portrait littéraire aussi précis que possible d'un personnage intellectuel imaginaire aussi précis que possible. En réalité, j'ai procédé en ajustant ensemble un nombre suffisant d'observations immédiates sur moi-même pour donner quelque impression d'existence possible à un personnage parfaitement impossible. » (*LQ*, p.227)

Le portrait que Valéry fait sous le nom de *Teste* est une sorte d'autobiographie : il utilise un portrait fictif comme le moyen de représenter sa pensée en l'étoffant. *Teste* est né d'une auto-observation de l'auteur, et cela signifie qu'il est ce que l'auteur voit en lui-même. Valéry écrit : « M. T[este], c'est l'homme vu de lui-même » (*MTI*, f.124). Cette remarque nous rappelle nécessairement la fameuse interprétation de Jean Levaillant dans laquelle il identifie

¹²⁴ Michel Jarrety, *Paul Valéry, op.cit.*, p.179.

le narrateur avec Teste. *La Soirée avec Monsieur Teste* se compose de trois tableaux : le discours du narrateur, la scène de théâtre, et la chambre de Teste. Dans le discours, le narrateur se présente lui-même et dévoile son caractère, comme s'il voulait dire qu'il faut être comme lui pour repérer Teste dans la foule. Le rôle essentiel de ce discours est également de nous présenter le portrait de Teste. Ce portrait est construit, nous semble-t-il, de deux manières : le narrateur défend une théorie sur la fonction de l'intelligence à travers l'exposé de sa propre vie, et Teste en est présenté comme la preuve. Le narrateur met en évidence le contraste de son héros avec la foule : « Portrait d'un tel homme – en opposition avec tous et avec moi » (MTI, f.94bis).

Dans *Note et digression*, Valéry écrit ce passage : « Il faut tant d'années pour que les vérités que l'on s'est faites deviennent notre chair même ! » (*Œ*, I, p.1206). Et c'est cette chair que Teste rature. Pour lui, la chair n'est qu'un ornement, et cet acte ne lui cause pas de douleur. Il n'est pas un homme comme nous. Il est un personnage qui peut vivre seulement comme portrait, surtout selon le triptyque énoncé par son auteur : « Portrait mécanique – physique – descriptions des actes » (MTI, f.18). L'œuvre demande la maturation : « Toute œuvre commencée avant une certaine maturation est manquée. Le danger est le beau fragment trouvé d'un coup et qui demande son reste. » (*CXI*, p.189). Ce que Valéry cherche n'est aucunement une trouvaille du hasard.

L'expérience de la psychologie

Pourquoi faut-il montrer l'image d'un homme pour représenter la pensée ? Valéry invente un personnage pour le supposer maître d'un système intellectuel stable et idéal, et observer comment celui-ci fonctionne dans des circonstances variées. Autrement dit, il confère au personnage de Teste la partie des invariants, et le met dans des situations où il est confronté avec des éléments variables. En même temps, la création d'un personnage est un essai pour transformer la théorie en pratique. C'est une sorte de jeu de rôles de la théorie pour Valéry comme il l'écrit lui-même : « La littérature n'a jamais été mon objet. Mais, quelquefois, écrire des modèles de pensée. Des programmes pour une imagination ou pour une relation. Des jeux de scène psychologiques, des moyens de se représenter quelque système. » (*C*, IV, p.784).

La littérature est chez Valéry une mise en scène du système psychologique. Le narrateur confirme cette idée lorsqu'il dit : « Je simplifie grossièrement des propriétés impénétrables. Je n'ose pas dire tout ce que mon objet me dit. La logique m'arrête. Mais en moi-même, toutes les fois que se pose le problème de Teste, apparaissent de curieuses formations. » (*Œ*, II, p.19).

Il donne un ordre logique aux idées pour construire une histoire, un personnage, et cette logique est tirée des lois de l'esprit, des règles de la psychologie. La partie réelle, physique de la description est ainsi assurée en réalité grâce à la psychologie, science des sciences d'après Valéry. Celui-ci donne à son système la figure d'un homme dans *La Soirée avec Monsieur Teste*. En incarnant la pensée dans un homme, la présence physique de ce-dernier pourrait influencer sur la pensée en retour : le système de l'esprit est fortifié par la succession des étapes de théorisation et d'incarnation, comme Valéry l'écrit justement :

« L'objet le plus élevé d'une vie me paraît être 1° la construction de → un système de penser »
 2° l'identification avec →
 (C, XI, p.406)

Une intelligence bien développée s'oriente vers les deux directions de l'utilisation de l'esprit : construire un système de pensée et s'identifier avec ce système. C'est non seulement l'analyse, mais aussi une sorte de synthèse, ce qui est « refait par le Soi sur le système donné » (*ibid.*) qui rendent la connaissance plus profonde. Il nous semble que ces deux démarches correspondent à celles du narrateur et Teste : le premier construit un personnage, qui s'identifie avec le système de l'esprit.

L'analyse et la synthèse sont des travaux symétriques pour approfondir la compréhension de l'esprit humain. Cette idée est ancienne chez Valéry. En 1891, dans les brouillons préparatoires du *Paradoxe sur l'architecte*, on peut trouver le passage nommé : « Deux manières de comprendre [...] l'âme par analyse – par synthèse – » (PA, f.99v°). Il nous semble que l'analyse dont il est ici question représente une sorte de psychanalyse : « Par analyse les psychologues en s'attardant avec détail des associations d'idées, [...], en s'attachant au détail du geste significatif, à l'habitude corporelle en particulier des sujets. » (*Ibid.*). Ce passage serait une critique de la psychanalyse de style freudien, qui s'occupe d'associations d'idées qui ne dépendent point de la logique scientifique, et de signes dont les signifiants, c'est-à-dire les gestes et les corps, ne sont pas liés avec des signifiés conventionnellement. En somme, cette manière arbitraire ne respecte pas la vérité selon Valéry. Cette méthode ressemble à celle des auteurs des romans généraux, et Valéry critique leur manière de construire le « vrai » sans fondement convainquant. Sur le côté de l'analyse dans sa littérature, la réflexion s'arrête. C'est bien symbolique à notre avis, car il nous semble que l'impossibilité de la littérature chez Valéry consiste justement en ce point, c'est-à-dire qu'il sait l'impossibilité de pratiquer l'analyse dans la littérature : l'analyse n'est pas l'acte de

l'imagination. Par contre, ce qu'il souhaite pratiquer vraiment, nous semble-t-il, est la synthèse :

« Par synthèse, les intuitifs en s'attachant à donner l'impression d'émotion, de vie passionnelle et intellectuelle d'où le paysage à la Poe et ses personnages. Les créations de Mallarmé, Hérodiade et Le Faune, les personn[ages] des Villiers de l'Isle-Adam, les amants de Baudelaire, cela d'une façon de rêve, en dehors de toute réalité et toute logique inutile à l'effet esthétique – comme on compare une symphonie de toutes pièces – » (PA, f.99 v°)

Ce passage est absolument essentiel. Tandis que l'analyse est considérée comme le travail des psychologues et des romanciers banals, la synthèse est l'acte des écrivains brillants : Poe, Mallarmé, Villiers et Baudelaire. Ils sont « les intuitifs » ; de quelle intuition s'agit-il ? Avec quoi peuvent-ils donner aux lecteurs des impressions, qui ne sont pas la réalité ? Les personnages de leurs créations apparaissent « d'une façon de rêve ». Les personnages ne sont pas réels, mais quelque fraction d'être humain, et ils s'épanouissent dans l'imagination à l'instar des effets esthétiques.

Dans la conférence sur Villiers, prononcée en 1892, Valéry déclare ainsi que « la meilleure prérogative de l'Esprit, lucide et poétique, c'était pour lui cette liberté idéale, ce pouvoir de choisir en quelque sorte son Etre et de se créer une seconde fois, par l'objet même sur lequel il se pose. » (*Œ*, I, p.1755) L'apothéose pour la force de l'esprit poétique est de créer un personnage.

Le cas de Stendhal

Valéry apprécie Stendhal. L'association de ces deux noms semble étrange à première vue, non seulement parce que nous connaissons la critique du roman de Valéry, mais aussi parce que les points communs entre ces deux écrivains, assez éloignés, ne paraissent pas évidents. Dans son « Stendhal », inclus dans les *Variétés* et publié pour la première fois en 1927, Valéry écrit sur certains romans stendhaliens en précisant ce qu'il y lit : « les événements ne m'importaient pas. Je ne m'intéressais qu'au système vivant auquel tout événement se rapporte, l'organisation et les réactions de quelque homme ; en fait d'*intrigue*, son intrigue intérieure. » (*Œ*, I, p.554). Le rapport entre les événements et l'homme dans le roman

stendhalien suscite l'intérêt de Valéry, pour la même raison que Baudelaire admire Balzac à notre avis : « Bref, chacun, chez Balzac, même les portières, a du génie. »¹²⁵

Celui-ci écrit cet essai en se rappelant de lectures faites trente ans plus tôt, c'est-à-dire vers 1897, et c'est justement le moment où il approfondit la question du langage littéraire. Stendhal réussit à saisir un système de l'esprit, et selon ce système, il crée ses personnages, dans lesquels Valéry trouve quelque logique humaine authentique. Il explique la raison pour laquelle il admire *Lucien Leuwen* de Stendhal ainsi :

« [...] dans *Leuwen*, la délicatesse extraordinaire du dessin de la figure de *Madame du Chasteller*, l'espèce noble et profonde du sentiment chez les héros, le progrès d'un attachement qui se fait tout-puissant dans une sorte de silence ; et cet art extrême de le contenir, de le garder à l'état incertain de soi-même, tout ceci me séduit et se fit relire. » (*Œ*, I, pp.554-5)

Valéry y trouve le rare plaisir de revivre le sentiment des personnages et d'imaginer leurs psychologies, car il croit qu'il existe dans les descriptions stendhaliennes d'authentiques esprits, c'est-à-dire des esprits qui impliquent des mouvements et des incertitudes comme le nôtre. Une autre remarque qui nous paraît essentielle est ce que Valéry écrit à Gide en 1897 : « J'aime M. de Stendhal parce qu'il écrit comme on *se* parle – c'est-à-dire comme je me parle souvent. Et il est si raisonnable. » (*Corr. G-V*, p.432). La relation entre le langage pour écrire et celui pour parler deviendra un problème important chez Valéry comme nous allons voir plus tard. Stendhal utilise le langage avec lequel Valéry pense, et cela signifie que son langage lui-même, non pas les choses décrites par celui-ci, représente certaine universalité mentale.

L'auteur et le personnage du roman

Le personnage d'un roman qui incarne une pensée rend celle-ci plus accessible en la concrétisant. Il est inventé pour assister son auteur¹²⁶. Il nous semble que Roquentin, dans *la Nausée*, est un exemple de cette relation entre l'auteur et le personnage de son roman, et ce

¹²⁵ Baudelaire, *op.cit.*, p.502.

¹²⁶ Robert Pickering met en évidence l'existence de trois niveaux entre le réel et le questionnement intime de l'auteur dans le cycle Teste : « un tracé minimum qui serait celui de l'ami de M. Teste », « un tracé intermédiaire qui serait celui du Teste qu'on voit » et « un tracé supérieur, celui du Teste qui, planant très haut, laisse derrière lui le système de traces conceptuelles constitutives de ses virtuels à travers le cycle tout entier ». (*Genèse du concept valéryen « pouvoir » et « Conquête méthodique » de l'écriture*, Paris, Lettres modernes, 1990, pp.93-94). En somme, nous semble-t-il, le narrateur, le lecteur et Teste lui-même, qui peut-être incarnent tous l'auteur à différents titres, se croisent dans le texte. Chez Teste, l'existence de l'auteur est très visible.

héros est devenu un symbole de la philosophie sartrienne. D'un autre côté, Valéry pense que l'égotisme de Stendhal apparaît dans son désir d'intervenir dans l'œuvre, et il juge que c'est une sorte d'exhibitionnisme : « Beyle ne peut se tenir d'animer directement ses ouvrages. Il brûle d'être soi-même en scène, d'y rentrer à tout coup » (*Œ*, I, p.558). Ce désir de contrôler l'œuvre n'est cependant pas renié par Valéry lui-même : celui-ci ne lance pas d'accusation contre la présence de l'auteur dans l'œuvre. Pour lui, c'est même une condition du roman moderne. Il nomme le *Discours de la Méthode* de son philosophe favori « le roman moderne »¹²⁷, dans une lettre à Gide écrite en 1894 :

« J'ai relu Le *Discours de la Méthode* tantôt, c'est bien le roman moderne, comme il pourrait être fait. A remarquer que la philosophie postérieure a rejeté la part autobiographique. Cependant, c'est le point à reprendre et il faudra donc écrire la vie d'une théorie comme on a trop écrit celle d'une passion ». (*Corr. G-V*, p.213)

Dans cet ouvrage, le Moi règne de manière absolue en tant que seule certitude indéniable dans la pensée humaine : « Descartes n'eût pas inventé de douter de son existence, lui qui ne doutait pas de sa valeur. La valeur de son Moi lui était profondément connue, et quand il dit : "Je pense", il entend bien que c'est Descartes qui pense, et non n'importe qui. » (*Œ*, I, p.806). Or, dans *La Soirée*, lorsque le narrateur commence à raconter la vie de Monsieur Teste, il s'explique son état d'esprit ainsi : il était dans les instants « où la pensée se joue seulement à exister » (*Œ*, II, p.16). Il nous semble que cette expression suggère l'état de Descartes qui pense. Le narrateur applique la théorie de Descartes, et il est le Moi, le sujet de l'acte de penser. Dans une interprétation donnée par Levaillant, le narrateur est Teste, et il nous semble que ce schéma narcissique devient de plus en plus convainquant au fur et à mesure que l'on le regarde à la lumière de la philosophie cartésienne.

On peut sans doute ajouter que l'intérêt de Valéry porte sur « la vie d'une théorie », qui serait le moteur de la conception du personnage de Teste. En outre, la théorie est un fragment du Moi, — le Moi séparé, et c'est là la conception de Descartes : « En vérité, il n'est pas de théorie qui ne soit un fragment, soigneusement préparé, de quelque autobiographie. » (*Œ*, I, p.1320). Il n'existe pas de théorie écrite d'un seul tenant sur la littérature en prose que Valéry

¹²⁷ Silvio Yeschua analyse en profondeur ce sujet, en citant une lettre inédite à H. de Régner qui nous paraît fort intéressante : « J'ai relu le *Discours de la Méthode*, y trouvant les éléments d'une forme d'ouvrage qui pourrait être reprise. Car la portion autobiographique qui s'y trouve élargit singulièrement le contenu philosophique – On a oublié cela depuis – Au fond, c'était le genre de roman qui est encore à faire : celui d'un vaste esprit – avec les seules adultères, ameublements et duels que connaît la recherche intellectuelle. » (*Valéry, le roman et l'œuvre à faire, op.cit.*, p.182).

met en pratique : des fragments que l'on trouve tantôt dans les *Cahiers*, tantôt dans les œuvres diverses, tantôt dans la correspondance, se réunissent pour former une seule et même théorie. Dans une lettre à Gide écrite en 1899, Valéry déclare qu'« il faut choisir ce qui convient et revenir soit à Stendhal soit à Descartes, car il n'y a guère de milieu possible. » (*Corr.G-V*, p.523). Choisir Stendhal est à notre avis rester soi-même, un homme tel qu'il est, tandis que choisir Descartes est devenir l'Homme, c'est-à-dire donner chair à une théorie. Il nous semble que Valéry réalise ses œuvres en respectant plus ou moins ces deux manières d'écrire de la littérature, tantôt en tant que Monsieur Teste, tantôt comme le Chinois du *Yalou* : c'est surtout Teste le personnage cartésien dans ce sens.

L'invariant

La finalité de mettre en œuvre sa pensée est pour Valéry de représenter le fonctionnement de l'esprit, non pas comme un esprit singulier, mais comme l'esprit universel. Comme solution à ce problème, Valéry s'interroge sur une représentation possible de l'esprit et se pose la question : comment le fonctionnement de l'esprit peut-il apparaître *tel qu'il est* dans l'œuvre ? C'est pour cela qu'il faut inventer quelque état de l'esprit, adapté à la mise en œuvre avec cette intention :

« Ce qui est fixé nous abuse, et ce qui est fait pour être regardé change d'allure, s'ennoblit. C'est mouvantes, irrésolues, encore à la merci d'un moment, que les opérations de l'esprit vont pouvoir nous servir, avant qu'on les ait appelées divertissements ou loi, théorème ou chose d'art, et qu'elles se soient éloignées, en s'achevant, de leur ressemblance. » (*Œ*, I, p.1158)

Dans cette tentative, Valéry distingue la partie expliquée par la notion d'invariant, qui représente une généralité de l'esprit, sans exclure tous les mouvements : « On aurait pu écrire tout abstraitement que le groupe le plus général de nos transformations, qui comprend toutes sensations, toutes idées, tous jugements, tout ce qui se manifeste *intus et extra*, admet un *invariant*. » (*Œ*, I, p.1230). Valéry écrit sur la distinction entre l'invariant et les éléments variables également : « L'homme appartenant à plusieurs systèmes de choses, étant à la fois l'Unique et le numéro x » (*C*, VI, p.902).

Il nous semble que cette notion d'invariant est essentielle pour que Valéry invente son Teste : elle représente une partie structurelle et constitutionnelle d'un être d'un point de vue

total, et en même temps, elle est une sorte de purification de l'esprit. Le passage suivant représente bien à notre avis cette intention de Valéry :

« Mes recherches vont à deux points 1° trouver une représentation totale de l'être humain – rigoureuse – et j'entends par là : telle qu'elle puisse être rendue toujours plus fidèle à proportion des documents qu'on a. / Il s'agit de déterminer les éléments indépendants et les formules de relation. / 2° Trouver à l'état pur les opérations volontaires ou disponibles dans leur généralité ou simplicité – comme instruments éternels peu nombreux – » (*CVI*, p.44)

Dans le personnage de Teste, ces deux recherches s'unissent. Comment représenter l'objet, qui est l'Homme, totalement et rigoureusement ? C'est une question de la représentation. La réduction maximale d'un être est un moyen pour arriver à l'universalité. Dans *Note et digression*, Valéry écrit ainsi : « Je dis : *homme*, et je dis : *il*, par analogie et par manque de mots. [...] Tout génie est maintenant consumé, ne peut plus servir de rien. Ce ne fut qu'un moyen pour atteindre à la dernière simplicité. » (*Œ*, I, p.1223), et il continue en conclusion : « Il n'y a pas d'acte du génie qui ne soit *moindre* que l'acte d'être. » (*Ibid.*) L'acte le moindre est une réduction des actes jusqu'à l'essence, et c'est avec le même principe, nous semble-t-il, que Valéry décrit la figure de Teste : « Tout s'effaçait en lui, les yeux, les mains. [...] Quand il parlait, il ne levait jamais un bras ni un doigt : il avait tué *la marionnette*. » (*Œ*, II, p.17). La figure maximale réduite est adaptée à un homme réduit jusqu'à l'essence. Dans « Un nouveau fragment relatif à Monsieur Teste », Teste refuse la conjonction science-savant-homme : Teste déclare qu'il est non-homme.

A l'été 1917, Valéry écrit à Gide sur le sujet du portrait : « Le mot ressemblance mis plus haut ne signifie pas ici de toi à Toi (cela n'aurait pas de sens pour le lecteur inconnu), mais ressemblance et probabilité de ressemblance de Toi – à lui – à l'Homme. » (*Corr.G-V*, p.766). En écrivant ce passage, Valéry envisage certainement d'arriver à une expression de l'homme universel à travers le projet du portrait de l'Homme. A ce moment-là, Valéry retravaille son *Agathe*, et il nous semble qu'il pense réaliser ce portrait dans cette œuvre en prose.

L'impossible homme véritable

Si l'on pense strictement, selon Valéry, il est cependant impossible de représenter de vrais hommes dans le roman, parce que les personnages ne peuvent jamais receler la même complexité que les hommes véritables. Il nous semble qu'il est presque irrité en faisant cette

remarque : « Il faut, pour faire un roman, être assez bête afin de confondre les ombres simplifiées (qui seuls se peuvent décrire et mouvoir) avec les vrais personnages humains – qui sont toujours insusceptibles d'un point de vue unique et uniforme » (CX, p.113). Le roman peut être un problème indifférent pour lui, mais le problème de créer le personnage le concerne. La répugnance pour la confusion entre le vrai et le faux est répétée également ailleurs par Valéry : « J'ai une étrange répugnance – un fastidium à écrire ce que j'ai vu. [...] Je sens toute la grossièreté de l'approximation qu'est une description d'hommes et de choses. » (CE, II, p.1517). Un personnage *précis* irrite Valéry. Il est vrai que cette sorte de figure est au contraire de la notion de quelconque qui représente Teste. Dans ce sens, son héros est un défi à la fausse humanité que la littérature continue à produire.

Il nous semble qu'il existe ici un enjeu de la littérature que Valéry tente de réaliser avec sa conception de l'œuvre de la pensée. Si la vérité est un but auquel il ne peut jamais renoncer, cette conviction même rend impossible de représenter un homme. D'un côté, Valéry insiste sur le fait que l'homme vrai contient une complexité qu'un seul point de vue ne peut jamais suffire à saisir. Mais d'un autre côté, une œuvre composée de plusieurs durées prend l'allure d'un monstre selon lui. Si l'auteur combine des éléments séparément construits pour faire une œuvre au dernier moment, — et s'il n'a pas d'autre méthode de composition de l'œuvre, — celle-ci prend au final une forme monstrueuse, car elle manque d'une durée naturelle en tant qu'être : « Le lecteur, être instantané, se trouve en présence d'un monstre formé de durées très différentes de nature et de développement et il est nécessaire qu'il en soit ainsi... »¹²⁸ Etre soit faux, soit un monstre, telle est l'alternative qui se présente à l'œuvre voulant montrer un homme. Dans les deux cas, l'homme est absent, et c'est ainsi que Valéry conclut :

« Il faut confesser qu'une œuvre est toujours un *faux* (c'est-à-dire une *fabrication à laquelle on ne pourrait pas faire correspondre un auteur agissant d'un seul mouvement*. Elle est le fruit d'une collaboration d'états très divers, d'incidents inattendus ; une sorte de combinaison de points de vue originellement indépendants les uns et des autres). »¹²⁹

Ce qu'on ne pourrait pas faire, c'est-à-dire ce que Valéry souhaite faire, est trop difficile à réaliser : il faut unifier des durées, mettre en scène les mouvements de la conscience, par séquence, d'une pensée à une autre. Dans l'esprit, une seule durée peut exister. Il faut purifier l'œuvre jusqu'au bout, et enfin, nous semble-t-il, on arrive à l'état d'*Agathe*.

¹²⁸ *Entretiens avec F. Lefèvre*, p.99

¹²⁹ *Ibid.*, pp.98-99.

La volonté d'inventer un langage pour la pensée

Dans *La Soirée*, Teste avoue qu'il accusait par le passé les autres de lui voler ses idées, mais qu'ils lui sont maintenant totalement indifférents. Le narrateur est lui par contre toujours gêné par les autres, non en ce qui le concerne à cause de leurs idées, mais du langage. Il pense ainsi : « Souvent, j'ai supposé que tout était fini pour moi, et je me terminais de toutes mes forces, anxieux d'épuiser, d'éclairer quelque situation douloureuse. Cela m'a fait connaître que nous apprécions notre propre pensée beaucoup trop d'après l'*expression* de celle des autres ! » (*Œ*, II, p.15). On ne peut connaître les pensées des autres qu'à travers le langage. Autrement dit, les pensées apparaissent sous la forme de mots selon un système partagé avec les autres. Comme on l'observe dans la critique de la philosophie par Valéry, cela pose des difficultés insurmontables, car la pensée personnelle n'est essentiellement pas compatible avec le langage commun.

Le narrateur est conscient du problème de l'expression des pensées. Que cela veut-il dire ? Pour lui, l'acte d'écrire est important, tandis que Teste ne voit plus aucune signification dans cet acte. La distinction entre le narrateur et Teste correspond ainsi à celle entre l'écriture et la pensée. La recherche du langage de Valéry consistera à les rapprocher l'une de l'autre. Pour Valéry, il est important de distinguer ces deux problèmes essentiellement différents, surtout de différencier la pensée du problème de l'écriture, car celui-ci n'est nécessaire que pour les autres ; la pensée pourrait être développée librement, sans souci pour l'expression, si elle existe pour le penseur seul. C'est le cas de Teste. Par contre, il est vrai que la pensée et l'écriture sont fondamentalement dépendantes l'une et l'autre, puisqu'on pense avec une sorte de langage. Est-il possible d'écrire avec ce langage utilisé pour penser ? Il nous semble qu'ici une autre problématique s'ouvre. Rappelons un principe tiré de Descartes : être personnel est un moyen pour arriver à l'universel. Ecrire dans le langage le plus personnel possible est peut-être le chemin le plus court pour arriver à un texte universel.

Le théâtre de l'esprit

Si Teste est la pensée du narrateur, celui-ci raconte alors ses dialogues intérieurs dans *La Soirée*, et les deux personnages parlent dès lors en usant du langage avec lequel on pense. Réfléchissant à ce sujet, Valéry affirme que la vraie vocation de Stendhal est le théâtre. Pensant que cet auteur possède une scène dans l'esprit, il décrit : « il se dresse une scène dans

son esprit, - ou dans son âme, ou dans son cerveau, - (le mot importe peu, il ne s'agit que de désigner cette sorte de lieu-temps où se passe ce que chacun et seul à voir, - où ce que l'on y voit est peu distinct de ce qu'on veut et que l'on fait). » (*Œ*, I, p.560). Il développe une scène dans son esprit, c'est-à-dire qu'il laisse s'y dérouler des pièces de théâtre selon les mouvements de l'esprit ; l'intrigue de cette scène repose sur la logique psychologique. Autrement dit, il sait observer la psychologie, et la transmettre à ses personnages. C'est une puissance remarquable selon Valéry, et c'est ainsi que le narrateur s'exclame devant Teste : « Quel dramaturge vous feriez ! vous semblez surveiller quelque expérience créée aux confins de toutes les sciences ! » (*Œ*, II, p.21).

C'est sans doute ainsi que Valéry invente la scène de l'Opéra dans *La Soirée*. Dans cette scène, l'attention des spectateurs est attirée totalement par la scène, et chacun y abandonne sa pensée. Chaque attention devrait cependant s'orienter vers sa propre pensée intérieure, mais, ainsi que le remarque Teste, « le suprême *les* simplifie. Je parie qu'ils pensent tous, de plus en plus, *vers* la même chose. » (*Ibid.*). Suivant l'attention, les pensées s'orientent dans la même direction.

Il nous semble qu'un des passages les plus beaux consacrés au portrait de Mallarmé est décrit dans la scène du concert. Valéry y joue implicitement le rôle du narrateur. Ce portrait de Mallarmé ne marque-t-il pas un contraste certain avec celui de Teste ? Voici le passage dont il est question :

« ... sur une banquette du Promenoir, assis à l'ombre et à l'abri d'un mur d'hommes debout, un auditeur singulier qui, par une faveur insigne, avait ses entrées au Cirque, STEPHANE MALLARME, - subissait avec ravissement, mais avec cette angélique douleur qui naît des rivalités supérieures, l'enchantement de Beethoven ou de Wagner. Il protestait dans ses pensées, il déchiffrait aussi en grand artiste du langage ce que les dieux du son pur énonçaient et proféraient à leur manière. Mallarmé sortait des concerts plein d'une sublime jalousie. » (*Œ*, II, p.1276)

Rien n'est commun entre les attitudes de Teste et de Mallarmé : le premier contemple les spectateurs, et le dernier écoute la musique. Il n'est pourtant pas enseveli dans la masse des gens : il subit la musique, mais *proteste* et *déchiffre* — les vers admirablement choisis — ; il ne mérite pas la remarque de Teste : « Qu'ils jouissent et obéissent ! » (*Œ*, II, p.21). Mallarmé est pleinement avec et dans la musique ; c'est la communication pure entre le cerveau du poète et la musique. Le poète est jaloux du langage des dieux. Cette jalousie est sublime ; étrangement, on n'y voit rien d'ignoble.

Lorsque Teste dit : « La discipline n'est pas mauvaise... C'est un petit commencement... » (*Ibid.*), cela veut dire qu'il plongeait autrefois dans la musique et y cherchait la même chose que Mallarmé ? On pourrait supposer qu'après avoir tout chiffré, classifié, rationalisé, Teste s'est forgé une intelligence pure, et qu'autrefois il était comme Mallarmé. En même temps, l'intelligence de Teste implique une certaine vulgarité, à l'opposé de l'élégance de Mallarmé. Il nous semble que cette qualité doit venir de quelque chose d'humain. Peut-être l'impression de la brutalité de Teste comme ses épaules militaires proviennent-elles d'une simplicité excessive. L'habitude qu'a l'esprit testien de tout réduire génère inévitablement une simplification. La sublimation chez Mallarmé n'est pas la même chose que cette réduction. Il nous semble donc que ces deux personnages prennent des directions essentiellement différentes dans leurs propres quêtes de l'intelligence.

Teste incarne le système pur de l'esprit, qui refuse la littérature. Ou plutôt, la littérature est impossible pour lui, car elle est ancrée profondément dans l'Homme, et non dans un système. Ce n'est pas seulement « l'extrême rigueur du dogme de l'art » (*Œ*, I, p.674) qui permet d'ouvrir la voie à une vraie littérature, mais il faut également « l'extrême douceur de l'intelligence véritablement supérieure » (*ibid.*) que Valéry trouve dans son maître.

IV. LA PERSONNIFICATION DE L'ESPRIT

« Les récits de ma tête. » (*CI*, p.197 ; *C*, XXIV, p.770)

1912 : l'année du projet d'un roman sur Teste

En 1912, au milieu de la période de « silence » de l'écrivain, Gide propose à Valéry de publier ses œuvres. Celui-ci songe alors à faire une sorte de mélange du poème et de la prose : « Faire un volume très rompu – prose, vers assez mêlés » (*Corr.G-V*, p.701), et appelle son projet le « Livre » (*ibid.*, p.704)¹³⁰. Ce terme mallarméen est également repris par Valéry : les héros valéryens à venir que sont Teste et Faust, encore en gestation en 1912, ne faisaient peut-

¹³⁰ Pour commencer son texte, *Mon Faust*, Valéry révèle son projet d'œuvre ainsi : « Dans une arrière-pensée, je me trouvais vaguement le dessein d'un IIIe Faust qui pourrait comprendre un nombre indéterminé d'ouvrages plus ou moins faits pour le théâtre : drames, comédies, tragédies, féeries selon l'occasion : vers ou prose, selon l'humeur, productions parallèles, indépendantes, mais qui, je le savais, n'existeraient jamais... Mais c'est ainsi que de scène en scène, d'acte en acte, se sont composés ces trois quarts de Lust et ces deux tiers du Solitaire qui sont réunis dans ce volume. » (*Œ*, II, p.277). Silvio Yeschua remarque le lien entre cette idée avec le projet de 1912, révélé dans la lettre à Gide, et cette remarque nous paraît convainquant.

être encore qu'un dans la conscience de l'auteur à cette époque. Il existe chez Valéry ainsi l'idée d'assembler des fragments pour faire le Livre sous la forme d'un « Album » selon le sens que Roland Barthes donne à ce terme. Au résultat, ce livre composé de « 1° La Soirée ; 2° l'ex-commencement d'Agathe qui ferait l'intérieur de la nuit de Monsieur Teste ; 3° un petit tour avec Monsieur Teste » (*ibid.*, p.701) ne verra jamais le jour¹³¹.

Barthes invente la notion du « livre – somme », qu'il appelle également le « livre épais » dont les exemples sont *Salammbô* de Flaubert ainsi que *Les Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, les « accumulations » : « Ces sommes sont massives (gros volumes, tomes nombreux) : ce sont, par statut, des accumulations. »¹³² Cela nous rappelle la critique de Valéry sur la même œuvre de Flaubert : « les produits forcés de l'érudition sont nécessairement impurs » (*Œ*, I, p.615). Barthes met justement à l'opposition la notion de « Livre pur », dont un exemple est Teste de Valéry : « Je donnerai pour exemple du Livre Pur, à mon goût : le Monsieur Teste de Valéry, livre dense, "total" en un sens, puisqu'il rassemble elliptiquement l'expérience même de la conscience entière. »¹³³ Réduire à l'essence est de devenir l'être total — non pas « la conscience totale ». C'est une méthode prise par la prose valéryenne à notre avis.

Dans *Mon Faust*, le héros déclare le rêve de faire un Livre : « Je veux faire une grande œuvre, un livre... » (*Œ*, II, p.297), et explique ainsi la conception qu'il possède : « Je veux que cet ouvrage soit écrit dans un style de mon invention, qui permette de passer et de repasser merveilleusement du bizarre au commun, de l'absolu de la fantaisie à la rigueur extrême, de la prose aux vers, de la plus plate vérité aux idéaux les plus... les plus fragiles... » (*Ibid.*, p.298). Ce livre implique les deux extrémités des êtres, c'est-à-dire qu'il envisage d'être tout. Ned Bastet regroupe dans son article, « Apocalypse Teste », plusieurs œuvres autour du Teste ; *Agathe*, les *Histoires brisées* et « le Solitaire » de *Mon Faust*. Il suppose que ces ouvrages sont sous-tendus par la même trame, par « la logique interne et le sens »¹³⁴ : une volonté perce le fond des ouvrages. Il précise le destin de cette synthèse :

¹³¹ Silvio Yeschua regroupe certains textes valéryens sous le nom de roman dans *Valéry, le roman et l'œuvre à faire*, avec des épreuves de correspondances inédites : il nous révèle que Valéry a pour projet d'écrire un roman vers 1922-1923, à la demande de Gaston Gallimard. Il pense à ce moment-là à unir les ouvrages du passé et à construire un roman dont le héros est Monsieur Teste : « "Les Mémoires du Chevalier Dupin", "Le Yalou", "Le Souper de Singapour", "Le Dîner à Londres", "Agathe", "La soirée avec M. Teste", ainsi que les fragments publiés à sa suite – tout cela semble n'être qu'autant de "fragments d'un grand ouvrage, qui serait comme le roman d'un cerveau" ; et plus tard, maints personnages des "Histoires brisées", le Edmond T. de "L'Idée fixe", et même le personnage de Faust – assez nettement s'y rattachent. » (Yeschua, *op.cit.*, p.179).

¹³² Barthes, *op. cit.*, p.249.

¹³³ *Ibid.* pp.249-250.

¹³⁴ Ned Bastet, *Valéry à l'extrême*, L'Harmattan, Paris, 1999, p.473.

« cette "Apocalypse" se serait donc dressée, dernier Livre du Nouvel Evangile – et ouverture – ou fermeture ultime du Ciel d'un esprit, comme le terme, de plus en plus exalté, d'un destin en même temps que d'une œuvre »¹³⁵. Bastet considère que l'aboutissement d'un livre, sans doute mis en sens du « Livre pur », est *Mon Faust*, et avant tout croit l'existence du désir de Valéry d'atteindre cette apothéose, chef-d'œuvre. Il éclaircit plus loin de notre étude.

Par ailleurs, un projet similaire de livre synthétique est envisagé dans un passage écrit en 1935, et cette fois-ci le concept de ce livre est lié avec *Gladiator* : « *Gladiator* – Un livre sans modèle – contenant quelques contes, divers petits traités et des aphorismes ; avec plusieurs essais, des procédés et autres choses utiles à qui pourra s'en servir. » (C, XVIII, p.511 ; CI, p.369). Il nous semble que cette idée de livre n'est pas improvisée. Dans certaines pages du cahier de 1935, Valéry développe l'idée de rédiger « un livre » lié au concept de « *Gladiator* ». Il écrit ainsi par exemple : « "*Gladiator*" serait en somme le Code – le livre sacré de l'*action pure* – du pouvoir dans le possible - / remettant (grâce au *Système*) la pensée, le psychisme à son rang. » (C, XVIII, p.801), et encore :

« J'ai bien rarement l'idée de faire un livre. C'est un besoin que je ressens fort peu : répandre et faire partager ma pensée ne m'excite guère. Pensez comme vous voudrez ! Cependant, à plus d'une reprise, me séduisit l'idée de composer une manière de *Traité de l'entraînement de l'esprit*. Je l'appelais : *Gladiator* du nom d'un célèbre cheval de course... J'en ai quantité d'éléments. » (CE, II, p.1532)

Valéry pense à cette œuvre à plusieurs reprises. De ce livre lié à l'esprit, il a déjà certains éléments. A quels éléments faisons-nous référence ici ? Comme nous l'avons remarqué, les personnages de *Gladiator* et *Teste* partagent la même philosophie, et donc on peut supposer que ce traité nommé *Gladiator* est déjà contenu en germes dans le livre de *Teste*. En outre, Valéry laisse les notes préparatoires suivantes : « Le but ne soit pas de faire telle œuvre, mais de faire *en soi-même* celui qui fasse, puisse faire – cette œuvre. / Il faut donc construire de *soi en soi*, ce *soi* qui sera l'instrument à faire telle œuvre. » (CI, p.368 ; C, XVIII, p.29).

Valéry n'oublie pas revenir à sa foi inébranlable : « *l'action qui fait* » est plus essentielle qu'à « *la chose faite* » (CE, I, p.1343) : « Les œuvres m'apparaissent [...] comme les résidus morts des actes vitaux d'un créateur. Je ne puis penser à une œuvre que je ne pense aux actions et aux passions d'un être en travail. »¹³⁶ L'œuvre peut exister donc comme un exercice.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Entretiens avec F. Lefèvre*, p.98.

Au fond de l'œuvre de l'esprit, il existe le désir à la force : « Ne chercher pas l'œuvre – mais les puissances. » (C, IV, p.827). A ce moment-là, l'œuvre est considérée comme l'acte de « se refaire » : « Il n'y a qu'une chose à faire : se refaire. » (C, VIII, p.182 ; CI, p.342), et cette matière principale à partir de laquelle est bâtie l'œuvre doit se retrouver nécessairement dans le livre de Teste, ainsi que dans celui du Gladiateur.

Néanmoins, n'est ce pas au dessus de tout cela que Valéry a besoin de l'œuvre puisqu'il lie l'idée de l'exercice avec celle de l'œuvre ? Ici est l'essence de notre problème. Il nous semble qu'on pourrait résumer la signification de l'œuvre de l'esprit chez Valéry en ce point : les œuvres doivent être construites logiquement, et cette logique pourrait assimiler au fonctionnement de l'esprit. L'œuvre de Valéry est liée inséparablement avec son propre esprit. Dans ce sens, elle ne peut pas s'accomplir essentiellement ; pendant l'esprit vit et bouge, l'œuvre ne peut pas être fixée.

« Une œuvre ne s'est jamais nécessairement *finie*, car celui qui l'a faite ne s'est jamais accompli, et la puissance et l'agilité qu'il en a tirées, lui confèrent précisément le don d'améliorer, et ainsi de suite.. *Il en retire de quoi l'effacer et la refaire* – C'est ainsi du moins qu'un artiste *libre* doit regarder les choses. Et il en vient à tenir pour œuvres satisfaisantes celles seulement qui lui ont appris quelque chose de plus. » (C2, p.1011 ; C, VIII, p.773)

L'œuvre ainsi définie appartient purement à l'auteur, et reflète la force de celui-ci. Plus l'esprit et l'œuvre s'approchent, plus l'œuvre éloigne d'apparaître au réel, car l'œuvre s'assimile avec l'esprit.

Cet enfermement en soi est pour la rigueur de l'œuvre. L'idée de transmettre sa pensée aux autres suscite les ennuis : l'« embarras d'expliquer un ensemble de tâtonnements et de recherches, la gêne de résumer ce qui ne veut pas s'achever, et celle de donner crûment des aperçus sur des approximations longues, complexes et trop familières à moi, sont grandes. » (LQ, p.106). En autre côté, Valéry ne cesse pas d'approfondir le sujet de communiquer la pensée aux autres. Il nous semble que ce contraste des deux attitudes est fait en un sens par ce qu'il peut faire et ce qu'il souhaite faire. Si la réflexion sur le langage arrive à la conclusion de cet état de l'enfermement, cela signifie que Valéry échoue sa tentative.

Teste – Gladiateur – Robinson

« La mythologie est un dictionnaire d'hiéroglyphes vivants, d'hiéroglyphes connus de tout le monde. Ici, le paysage est revêtu, comme les figures, d'une magie hyperbolique ; il devient *décor*. » (Baudelaire)

Teste pourrait être considéré comme l'incarnation de cette philosophie de Gladiator. Ce personnage et cette notion représentent tous les deux l'attitude consistant à mettre au centre de la vie l'acte de penser. Il faut noter que Gladiator incarne également les exercices éternels de l'esprit : « *Gladiator* - / Il y a une équitation mentale. Il y a un dressage de "l'esprit". Je ne vois pas d'autre "philosophie". » (C, XX, p.545 ; CI, 370). Dans un brouillon d'« Un nouveau fragment relatif à Monsieur Teste : Le dialogue », projet de 1899-1900, Valéry précise les traits suivants de la personnalité de Teste : « Ce n'était ni un philosophe, ni un écrivain ; mais quoiqu'il s'en défendit, il pensait toujours. » (MTI, f.19). Dans une première version du même texte, cette phrase est modifiée, et plus clairement rapprochée du caractère de Teste : « Il n'était non plus philosophe, ni un bête, ni même littérateur ; et pour cela, il pensait toujours, - car plus on écrit, moins on pense. » (MTI, f.22). Il n'a donc pas besoin de l'écriture.

Ce caractère d'entraînement solitaire apparaît à plusieurs reprises chez les personnages des œuvres valéryennes. Le narrateur de *La Soirée* déclare : « Je m'étais fait une île intérieure que je perdais mon temps à reconnaître et à fortifier... » (CE, II, p.13). Pour un être totalement enfermé à l'intérieur, dans son propre territoire, la seule occupation est de s'entraîner. Or, Valéry écrit à Gide ce passage étrange et presque humoristique en août 1894 : « Si j'étais riche – *aujourd'hui* – sais-tu ce que je ferais ? Vie physique. Je me mettrais à la discipline de la rame, des altères et du cheval. [...] J'avais l'intention – avouée, non pensée – d'écrire le petit drame de quelques musculatures, en partant pour Londres. » (Corr.G-V, p.299). S'agit-il de la future histoire de Dupin-Teste ?

La réflexion dans la solitude et l'activité physique, ces deux caractéristiques se réunissent, nous semble-t-il, dans le personnage de Robinson, inventé plus tard. « Robinson », une œuvre incluse dans les *Histoires brisées*, publication posthume, reste fragmentaire, ou l'écrivain la concevait lui-même comme faite de fragments, comme dans le cas d'*Agathe*. Il nous semble que les ébauches intitulées « Robinson » dans les *Cahiers* commencent à apparaître vers 1911, et que ce nom est donné aux passages ayant pour thème l'homme qui recommence par le commencement dans la solitude. Valéry écrit dans une page des cahiers : « N'es-tu le Robinson intellectuel ? Jeté dans soi, refaisant dans son île voulue, sa vérité, et les instruments qu'elle demande. / A la chasse ! A la pêche ! » (C, IV, p.135). L'île de Robinson est voulue par lui-même, pour être face à son pouvoir. Cette personnalité est centrée sur elle-même :

« l'île MOI » (*Œ*, I, p.566), et Robinson se dit : « Je suis terriblement centré » (*C*, XXI, p.162 ; *CI*, p.158). Cet état représente la concentration extrême portée à son esprit, et la raison ultime de cet isolement est de pouvoir refaire ce que Valéry appelle « les instruments ». Il écrit : « Robinson / Je n'ai jamais pu rien apprendre que par la voie de moi-même. – Je ne comprends rien que par *ré-invention-par-besoin*. Alors seulement les résultats acquis m'éclairent et me servent, comme si tout chemin passait chez moi par le *centre*, ou *n'arrivait pas*. Ceci diffic[ile] à expliquer et à exprimer. » (*Ibid.*).

Valéry considère la scène de Robinson également comme une situation propice à la rédaction d'un livre : à ce moment-là, Robinson est Valéry lui-même. Dans la « Petite lettre sur les mythes », incluse dans *Variété* et écrite au début comme « Introduction » au *Poème en prose* de Maurice de Guérin, Valéry s'interroge sur l'acte d'écrire :

« La lecture me pèse ; il n'y a guère que l'écriture qui excède un peu plus ma patience. Je ne suis bon qu'à inventer ce qu'il me faut sur le moment. Je suis un misérable Robinson dans une île de chair et d'esprit toute environnée d'ignorance, et je me crée grossièrement mes ustensiles et mes arts. Je m'applaudis quelquefois d'être si pauvre et si incapable des trésors de la connaissance accumulée. Je suis pauvre, mais je suis roi ; et sans doute, comme le Robinson, je ne règne que sur mes singes et mes perroquets intérieurs ; mais enfin, c'est régner encore... Je crois, en vérité, que nos pères ont trop lu et que nos cerveaux sont faits d'une pâte grise de livres... » (*Œ*, I, p.961)

Valéry se considère lui-même comme Robinson, qui consacre son temps à sa propre réflexion sans les lecteurs, et pendant cette longue vie, il s'habitue à utiliser sa propre langue. La pensée accumulée est faite avec celle-ci. S'il pense aux lecteurs à ce stade, cela l'oblige à se confronter avec une nouvelle question : comment retraduire sa pensée dans la langue commune ? Le problème est assez grave, car il construit sa pensée en cherchant la rigueur, et plus l'édifice est solide, plus le remplacement d'un élément par quelque chose d'autre est difficile.

La conscience de ce problème du langage rapproche « Robinson » infiniment d'*Agathe*. Le passage suivant écrit dans les cahiers de l'année de 1911, à l'époque où Valéry retravaille également *Agathe*, nous montre, nous semble-t-il, quelque lien entre ces deux projets d'œuvre :

« Robinson – arrêté devant l'empreinte du pied humain dans le sable ; brusquement illuminé, agrandi, saisi, mélange de lumière nouvelle et de question, plein de conséquences nécessaires et incomplètes [*aj. impossible à achever*] - c'est moi qui au réveil, retrouve mon rêve de la nuit à

l'état de rêve. Quoi, cette aventure organisée n'était pas réelle – et je ne l'ai point *faite* ? Cette étrange composition, séparée, probable comme le vrai, savante comme le combiné, et qui suppose ou un système ou quelque homme – ne tient à rien ? Ni fausse, puisqu'elle était par elle-même ; ni vraie, puisqu'elle ne se rattache à l'ordre des choses. Ni fausse, ni vraie ; ni vue, ni voulue. / Qui, quand, où et comment ? Quel sauvage a passé sur ce bord ? Qui m'a mis cette empreinte d'homme ? - Qui dort n'est plus un homme, mais la matière d'un homme, de quoi être créé. / - Et ce n'est pas un intelligent qui a fait ce drame nocturne. Est-ce pas cette chose impersonnelle sans figure qui, à force d'obéir – apprend à [inachevé] » (CX, pp.280-1 ; C, IV, p.532)

Le retour de cet état de l'insularité solitaire correspond à l'éveil après le sommeil, et ce retour est un état encore vague, c'est-à-dire, pour Robinson, qu'un autre être est soupçonné, mais n'est pas encore évident ; ou bien si c'est évident, il ne sait pas encore qui il est. Cette scène ressemble à l'apparition d'une idée dans *Agathe*, une lueur se présente vaguement mais de plus en plus clairement. Les mouvements dans l'état du sommeil ne sont pas dirigés par l'intelligence, mais par une « chose impersonnelle », qui n'est pas fausse, ni vraie, ni vue, ni voulue. Au final, l'auteur soupçonne un système dans cet état de la conscience pure. Ce système est sans doute différent de celui de Teste, qu'on conçoit en général comme celui de Valéry. Sa nouveauté et son impossibilité sont prévues depuis le début, et cela nous incite à penser séparément, à notre avis, ce deuxième système que Valéry suggère : « Le Système – n'est pas un "système philosophique" - - mais c'est le *système de moi* – mon *possible* – mon va et vient – ma manière de voir et de revenir. / Inventivité plutôt que compréhension. Le Robinson. » (C, VIII, p.55 ; CI, p.841). Il nous semble que ce système est celui de sa propre langue, fortement liée à la pensée personnellement développée.

Dans l'île où il demeure tout seul, il n'a pas besoin du langage pour communiquer. En général, le langage lie les semblables, les hommes, et s'il n'est pas avec ceux-ci, il n'a pas besoin du langage non plus. Robinson pense, et l'acte de penser est la communication avec le soi selon Valéry, et celui-ci développe sa pensée ainsi : « Penser c'est communiquer avec le soi-même. Possibilité d'un dialogue. Le Je est le sans visage, sans âge, sans nom, et un autre Je a *mon* nom, mon visage. / L'individu est un dialogue. On se parle, on se voit et se juge. C'est là le grand pas mental. / Cette dualité est remarquable. » (C, XVI, pp.75-6 ; CI, 440 : 1933). Cet état de penser correspond à celui qu'il observe chez lui au moment de la genèse de l'œuvre. Valéry écrit dans « Au lecteur » de *Mon Faust* ainsi : « Or, un certain jour de 1940, je me suis surpris me parlant à deux voix et me suis laissé aller à écrire ce qui venait. J'ai donc ébauché très vivement, et – je l'avoue – sans plan, sans souci d'actions ni de dimensions, les

actes que voici de deux pièces très différentes, si ce sont là des pièces. » (*Œ*, II, pp.276-7). Il n'y a plus de remarque sur le problème du langage : Valéry écoute la voix et consigne celle-ci sur le papier. L'acte de mettre en œuvre le dialogue intérieur et celui de faire l'œuvre en luttant avec la difficulté infernale de la communication avec les lecteurs sont différents, et ces deux manières de créer l'œuvre coexistent chez Valéry à notre avis. Surtout la dernière est essentielle pour notre recherche sur l'œuvre en prose. Il nous semble qu'il existe le problème difficile du langage chez Valéry, au dessus du terme du dialogue intérieur, qui est galvaudé aujourd'hui après tant d'utilisation.

D'ailleurs, dans cette sorte de dialogue, ce que Valéry fait n'est pas seulement d'écouter la voix de deux personnages, le moi et le toi, pour la transcrire en mots, mais de chercher la profondeur encore plus loin et d'ajouter une troisième personne, le lui : « Parfois spectateur lucide et intermittent d'un trouble, d'un désespoir, d'une transe. Liberté. [...] Le moi se dit *moi* ou *toi* ou *il*. Il y a les 3 personnes en moi. La trinité. Celle qui tutoie le moi ; celle qui le traite de *Lui*. » (*C*, XVI, pp.75-6 ; *CI*, 440). Valéry détecte d'abord les deux « je » ; l'anonyme et le personnel. Ce premier être qui n'est pas moi appartient pourtant à moi. A partir de cette dualité, Valéry va plus loin : il trouve la troisième personne en lui. Le dialogue intérieur de Valéry pourrait être le duo et le trio. Il nous semble que cela signifie que la profondeur de la conscience pourrait être cherchée sans limite.

Cette multiplication nous évoque la fameuse parole de Teste : « Je suis étant, et me voyant ; me voyant me voir ; et ainsi de suite... » (*Œ*, II, p.25). Cet état représente donc son Univers, qui ne sort jamais de lui. La conscience de Teste se prolonge dans la direction de l'intérieur, comme on creuse la terre sans fin. Le « je » qui commence le processus, et le « me » vu par ce « je » est le toi, et enfin, la communication entre le « je » et le « tu », qui peut la remarquer ? C'est ainsi que le « lui » est introduit. Ce point de vue général, sur un être anonyme mais global, ne correspond-il pas à la « chose impersonnelle » que nous avons notée plus haut ? C'est la partie de l'esprit qui existe malgré toute sorte de mouvements et de changements, et Valéry la nommera *l'esprit de l'esprit*. « Peut-être la plus grande possession de soi-même éloigne-t-elle l'individu de toute particularité – autre que celle-là même d'être maître et centre de soi ?... » (*Œ*, I, p.1179), écrit-il ainsi, en complétant l'idée du « *système complet en lui-même* » (*ibid.*). C'est le sujet du *Moi pur* valéryen.

Une pensée dionysiaque

Valéry écrit un beau fragment nommé « Concerto pour cerveau seul ». En voici un extrait :

« Parfois, je sens, par une bouffée de force à la tête, tout le goût d'un plaisir de penser pour penser, du penser-pur... du penser comme le se détendre et se reprendre d'un nageur libre, dans une eau sans température sensible, du penser avec conscience que ce ne sont que des formes naturelles de mon pouvoir de penser, sans croyance à la conformité de ces compositions, de ces figures – à une réalité, aux certitudes, à des prévisions et explications, aux applications, à l'utilisation, etc. de ces transformations... » (*Œ*, II, p.1521)

L'image de la pensée douloureuse, liée avec la souffrance de Teste et la lutte de Gladiator, disparaît ici, nous semble-t-il. Elle devient au contraire synonyme de plaisir : dans ce concerto, qui résonne à l'intérieur, Valéry assimile la pensée à une sorte d'ivresse suscitée par la musique. Ce moment dionysiaque, nietzschéen, que vit Valéry : « Pareil aux animaux sylvestres et marins, / j'aime à me perdre un temps, / A spéculer, en quelque labyrinthe charment [...] », pourrait être la cause de son désir de créer l'œuvre. Ce moment est rare dans sa vie.

C'est sans doute le sujet de la pensée même qui suscite ce plaisir ; penser sur la pensée. Comme le nageur qui se sent profondément imprégné par la mer, le penseur baigne dans ses réflexions, dans cet espace où il n'y a rien autre que lui-même : c'est un état presque anarchique. Dans cet état privilégié, le nageur sent les mouvements et les formes du lieu où il plonge. Il trouve, ou peut-être plutôt retrouve en lui-même, les expressions de la nature, c'est-à-dire ce que le lieu lui enseigne.

Il nous semble que la figure de la « cervelle pure » dans la littérature valéryenne arrive à son apogée d'une certaine façon dans *Note et Digression* (1919), ou, sous un autre angle, dans *Eupalinos*. Les personnages qui apparaissent ultérieurement dans les *Histoires Brisées*, plus physiques et corporels, n'en sont que les prolongements. Cette image de l'indépendance du cerveau nous rappelle bien sûr l'autre titre d'*Agathe*, « le Manuscrit trouvé dans une cervelle ». Dans cet ouvrage, Valéry étudie la situation d'une conscience profonde et enfermée en elle-même, et ce qu'il écrit sur Nietzsche dans une lettre à Gide en 1899 nous paraît très intéressant par rapport à ce contexte : « je lui [à Nietzsche] pardonne beaucoup car il est pour "un peu plus de conscience", marotte ancienne de moi. Mais c'est une espèce de morale ou de manie qui m'a conduit à m'absorber exclusivement dans la recherche des formes de la pensée et principalement de celles qui sont demeurées inconnues aux logiciens épatants d'autrefois, aux philosophes subséquents, et surtout à ceux qui s'en servent le plus, artistes, imagineurs, etc. » (*Œ*, I, p.1803 ; *Corr.G-V*, p.524). Il nous semble qu'il veut

désigner la conscience dans la pensée sur la pensée lorsqu'il utilise l'expression « un peu plus de conscience ». Un moment privilégié pour Valéry se situe dans ce plongement de la pensée.

L'heure des cahiers - Teste

Une grande partie de sa vie, Valéry note chaque matin à une heure matinale ses idées, et cela finit par constituer l'ensemble appelé les *Cahiers*, œuvre principale de cet écrivain original. Dans une lettre écrite aux derniers moments de son existence, Valéry identifie celle-ci à ses cahiers : « C'est ainsi que j'ai vécu de jour en jour et de problème spontané en problème ressassé, sans intention de faire œuvre finie, livre, système ou méthode. » (*Œ*, II, p.1505). Cette parole influence considérablement l'image qu'on retient de Valéry, même si elle est loin de la réalité. L'écrivain des cahiers n'est qu'un aspect de son Moi, celui qu'il privilégie le plus. Dans la même lettre, Valéry écrit le passage suivant : « En somme, si l'on voulait bien ne retenir de mes journées que ces quelques heures initiales que j'ai dites, et annuler ou négliger le reste de mon temps, on obtiendrait une manière de *Monsieur Teste*. » (*Œ*, II, p.1506). C'est au moment où l'œuvre publiée est totalement exclue que Teste apparaît.

Même sans l'intention de faire une œuvre, le personnage de Teste existe. Mais pourquoi alors cette volonté d'écrire un livre ? Surtout pourquoi ne pas laisser Teste demeurer calmement dans les cahiers ? Valéry confirme que la genèse de Teste est profondément liée avec la recherche dans les cahiers :

« Si je prends des fragments dans ces cahiers, et que les mettant à la suite, entre astérisques, je les publie, l'ensemble fera quelque chose. Le lecteur – et même moi-même – en formera une *unité*. / Et cette formation sera, fera *autre chose* – imprévue de moi jusque-là, dans un esprit ou dans le mien. Avec un rien de fable qui assemble quelques observations, on obtient un personnage assez viable. C'est ainsi que j'ai écrit *M. Teste* en 94 ou 95. » (*Œ*, II, p.1521)

Les cahiers sont l'enregistrement de la pensée de leur auteur, et ils la représentent telle qu'elle est. Teste naît donc du désir de saisir l'unité de la pensée. La fable qui le représente n'existe pas directement dans les idées des cahiers, mais elle provient de l'ensemble de ceux-ci. Il est certain que Valéry pense régulièrement et depuis longtemps à faire de ses cahiers une œuvre à publier : « A publier, un jour, cette recherche, mieux vaut le faire dans la forme : j'ai fait ceci et cela. Un roman si l'on veut et si l'on veut une théorie. » (*C*, I, p.396 ; *CI*, p.5). Teste, qui

représente l'unité et la forme de la pensée, ne peut pas être vrai. C'est ainsi qu'à notre avis Valéry évoque l'impossibilité de Teste.

Il nous semble que l'auteur désire avant toute autre chose constater l'impossibilité de Teste. Pourtant, qui a besoin de cette remarque au moment de lire ce genre de fiction ? Il nous semble que Valéry souhaite mettre l'accent sur son intention de construire un être purement artificiel, en suivant sa manière de voir qui le pousse à n'emprunter que peu de choses au réel. La remarque de l'impossibilité de Teste est ajoutée postérieurement dans la préface. Pour le jeune écrivain de 1894, elle n'est pas le but recherché. Valéry précise la raison d'être originale de son héros : « C'est un écrit, comme tous les miens, de circonstance. Avec des notes vite assemblées, j'ai fait ce faux portrait de personne ; caricature, si vous voulez, d'un être qu'aurait dû faire vivre – encore Poe. » (*Œ*, I, p.1770). Teste n'est-il pas un être que Valéry lui-même aurait dû faire vivre, pour se remplacer par sa volonté ? L'histoire de Teste est dans ce sens proche de la réalité de l'auteur. En arrière de la fameuse question de se poser ce qu'il peut faire en tant qu'homme, une autre question existe sans doute : que dois-je faire ? Teste est originellement un symbole du potentiel, et en même temps, un esclave du devoir et du désir.

Au fond de cette idée, il existe ce sentiment : « J'ai toujours craint de faire ce que je pouvais faire le mieux. / Et ce que j'ai pu faire de mieux, je l'ai fait, craignant de le faire. » (*Œ*, II, p.1517). Il a peur de perdre contre le futur soi, et ce sentiment est universel.

« Une œuvre n'est jamais nécessairement *finie*, car celui qui l'a faite ne s'est jamais accompli, et la puissance et l'agilité qu'il en a tirées, lui confèrent précisément le don de l'améliorer, et ainsi de suite...*Il en retire de quoi l'effacer et la refaire*. C'est ainsi, du moins, qu'un artiste *libre* doit regarder les choses. Et il en vient à tenir pour œuvres satisfaisantes celles-là seulement qui lui ont appris quelque chose de plus. » (*Œ*, I, pp.1450-1)

L'œuvre liée essentiellement à l'esprit, cette image, nous semble-t-il, correspond à la fameuse notion d'*œuvre ouverte* de Bastet¹³⁷. L'œuvre et l'esprit s'enchevêtrent, de sorte que cette première reste inachevée et ouverte. Or, dans les *Cahiers* de 1917, Valéry écrit : « Il y a

¹³⁷ Bastet écrit : « L'œuvre ouverte, c'est l'œuvre essentiellement inachevée, proposée comme un point de départ à toutes les variations du "producteur" et du "consommateur", ou plus généralement encore de cet Esprit anonyme dont toute pensée n'est qu'une modification particulière et qui la prend pour prétexte de son Jeu. Vis-à-vis de l'esprit qui vise la perfection de sa totalité au travers de toutes les formes qu'il épuise, l'œuvre, de toutes parts ouverte et traversé, semble perdre toute autonomie personnelle et se réduire à un lieu neutre sur lequel, tour à tour, vient s'inscrire et s'effacer, par une constante anamorphose, l'indéfini de la Forme et de la Signification. » (Ned Bastet, *op.cit.*, p.95)

quelque chose plus précieuse que l'originalité c'est l'universalité. Celle-ci contient celle-là et en une et n'en use pas, suivant les besoins. » (C, VI, p.568). Cet intérêt est lié profondément à l'idée de l'œuvre : « L'universel n'est peut-être qu'une Œuvre – ou du moins, un moyen – mais c'est le moyen qui identifie à moi, s'y identifie. » (*Ibid.*, p.81). Le désir pour l'universalité le pousse à devenir l'écrivain.

La réduction d'un homme

« Réduction à "l'absolu". / Extrême fuite – aux extrêmes. » (CI, p.198 ; C, XXIV, p.770)

Il est sans doute vrai que *La soirée avec Monsieur Teste* ressemble le plus à un roman parmi les œuvres valéryennes, mais paradoxalement c'est dans cette même œuvre que l'auteur critique le plus radicalement la littérature telle qu'elle est couramment pratiquée. En réfléchissant à Teste, Claude-Edmonde Magny juge que ce que Valéry écrit est en fait un « non-roman » : « Dans Monsieur Teste, ce non-roman délibéré, dont sont impitoyablement écartés tous les éléments spécifiquement romanesques, Valéry nous montre ce que serait le roman s'il avait le courage de se réduire à son essence ; aussi son livre cesse-t-il d'être un roman. »¹³⁸ Il nous semble que la majorité des lecteurs partagent l'avis de Magny : l'être réduit à l'essence, cet aspect de Teste est certainement dû à l'intention de l'auteur de décrire l'« Homme comme un système » (MTI, f.2v^o). Cette intention, qui sert à nier l'existence véritable de Teste, est largement percée à jour ; ainsi Jean-Yves Tadié écrit lui aussi : « M. Teste, lui, est une essence sans existence »¹³⁹.

La genèse du personnage de Teste commence par la segmentation de l'être humain, dont il faut extraire la partie intellectuelle. Teste est un personnage, mais en même temps il est composé par des moments. Valéry écrit que « Teste... est un personnage obtenu par le fractionnement d'un être réel dont on extrairait les moments les plus intellectuels pour en composer le tout de la vie d'un personnage imaginaire ; mais si spécialisé qu'il soit, si détaché des modes d'exister communs »¹⁴⁰. Teste est le résultat d'une sorte d'élimination de l'Homme, comme il le confirme ainsi : « Les romanciers donnent la vie, - et je ne cherche, dans un autre sens qu'à l'éliminer... » (Œ, II, p.1491), ainsi que la réduction de celui-ci : « J'essayais donc de me réduire à mes propriétés *réelles*. » (*Ibid.* p.12).

¹³⁸ Claude-Edmonde Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Le Seuil, 1950, pp.205-6.

¹³⁹ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1993, p.14.

¹⁴⁰ *Entretiens avec F. Lefèvre*, p.213 ; Œ, I, p.1381

Pour découvrir la vérité qui se cache derrière un homme, Valéry le réduit, l'élimine. C'est parce qu'il croit que la vérité est instantanée : « La seule vérité réelle est celle instantanée, imposée par les circonstances du moment à la diversité qu'on appelle un Homme. » (*LQ*, p.107). On trouve cependant cet instant dans un être de la diversité, un homme. Pour faire apparaître la vérité, il faut une masse de diversité, qui est également un ensemble des circonstances. Il nous semble que c'est ainsi que l'homme est lié par analogie à l'univers, la nuit, la mer, le fleuve dans le symbolisme valéryen, en tant que lieu qu'on cherche un système qui n'est pas encore révélé.

Né des expériences intellectuelles d'un être humain, Teste n'est que l'instant. Il est dépouillé de tout ce qui est nécessaire pour être durable : « il ne sourirait pas, ne disait ni bonjour ni bonsoir » (*Œ*, II, p.17), c'est-à-dire qu'il n'existe pas les intermédiaires qui lient les paroles, les événements entre eux dans une vie. Fin juin 1917, Valéry écrit à Gide : « M. Teste, s'il est quelque chose – et j'ai des raisons de douter qu'il soit quelque chose – n'est qu'un instantané d'intellectuel. » (*Corr. G-V*, p.451). La durée d'un être réel manque à Teste. Mais justement c'est ce qu'il cherche : il est en train de reconstruire la durée de son propre être avec une forme parfaite. Le narrateur remarque ce point ainsi :

« L'art délicat de la durée, le temps, sa distribution et son régime, - sa dépense à des choses bien choisies, pour les nourrir spécialement, - était une des grandes recherches de M. Teste. Il veillait à la répétition de certaines idées ; il les arrosait de nombre. » (*Œ*, II, p.17)

Les éléments sont prêts à être ordonnancés, distribués sous forme de nombres, et les structures de la durée sont en construction. Il nous semble que ce passage témoigne de la parenté entre *La soirée* et *Le Yalou* : n'existe-il pas dans ces deux écrits le même intérêt pour le fonctionnement de l'esprit, plus précisément pour le mouvement des idées qui s'inscrit dans la durée de l'esprit ? La réduction à l'instant est un processus nécessaire pour retrouver une durée en tant que combinaison de ces instants. C'est pourquoi Valéry écrit : « J'en prends d'abord une impression aussi instantanée que possible, puis j'y reviens en tâchant de les retrouver par une suite de conditions indépendantes entre elles et par conséquent plus générales que mon objet. » (*Corr. G-V*, p.545).

La description à envisager

Valéry pense que le nombre du vocabulaire qu'un écrivain utilise dans son œuvre ne sert pas essentiellement à mesurer la richesse de celle-ci : « le nombre des emplois possibles d'un mot par un individu est plus important que le nombre des mots dont il peut disposer » (*Œ*, I, p.1180), confirme-t-il ainsi. La limitation ou la sélection de la quantité d'éléments inclus dans un système est en général indispensable pour impliquer l'ordre, et pour cette idée, Valéry prend l'exemple de la musique, pour laquelle les sons sélectionnés parmi les bruits infinis sont utilisés, et se demande si la puissance de cet art consiste en cette limitation des éléments. Il pense donc qu'il y a le cas comme la musique dans lesquels le passage de l'infini au fini est un enrichissement et non un amoindrissement :

« On a semblé s'appauvrir en passant d'une infinité à un corps fini. Mais, au contraire, ce nouveau système organisé a permis, non seulement de fixer les premières idées auditives, mais de les multiplier, de les enrichir, d'ajouter toute la richesse formelle à ces heureux hasards isolés du début. » (*LQ*, pp.107-108)

Parallèlement à l'enrichissement par l'augmentation quantitative, il existe celui par l'ordonnance des éléments : il s'agit de mettre ceux-ci en ordre, c'est-à-dire de les rendre l'état combinatoire pour construire l'œuvre, qui fonctionne au-delà du monde matériel. Il nous semble que cette idée est liée à une critique que fait Valéry du roman : il estime que la liberté des descriptions dans les romans tels qu'on les conçoit habituellement est excessive. Rien ne contraint le romancier dans sa description. Valéry, qui n'admet pas d'art sans respect pour des règles qui doivent exister, vilipende la description libre, en la mettant en opposition avec l'acte de construction et de l'idée de composition :

« J'ai observé [...] que le développement de la description en littérature, - comme celui du paysage en peinture, - ont altéré notablement le métier dans ces arts. La construction des phrases et des paragraphes devenue moins calculée. Déchéance des compositions. » (*LQ*, p.206)

La description libre est l'opposée de la composition et du calcul. La littérature qu'il observe à son époque progresse dans la direction inverse de ce que Valéry souhaite. Il critique la tendance de l'art contemporain à ne s'occuper que de l'aspect descriptif, en délaissant l'aspect constructif. Il pense que la construction des phrases doit être réalisée avec des mots calculés, et que la richesse du vocabulaire n'est qu'un abus, car l'expression précise devrait résulter

d'une combinaison correcte des termes, non de l'inflation du vocabulaire. La précision n'est pas apportée par la profusion du vocabulaire.

Selon Valéry, moins on est arbitraire plus on est créatif dans une description, et la littérature, cible habituelle de ses critiques, se définit justement par son caractère arbitraire : « Dans une description on peut ôter, ajouter des parties – *c'est là presque une définition de la littérature.* » (C, VI, p.5). Cette idée explique son reproche contre la littérature. C'est un paradoxe cependant, car plus l'auteur place de mots pour détailler une description, moins le sens de celle-ci se précise. La question de la quantité dans la littérature semble fonctionner autrement que dans les sciences : « Le genre dit descriptif est infini comme le nombre des choses que l'on peut voir. Il est le moins constructeur et le moins créant. Le plus arbitraire. C'est un paradoxe. » (*Ibid.*).

Valéry tient d'abord le caractère arbitraire de la description pour un défaut : selon lui, ce qui peut être n'importe comment ne mérite pas le nom du travail. Par contre, l'état de l'arbitraire lui-même n'est pas systématiquement blâmé, il est même appréciable en tant qu'état potentiel. S'il reste comme état potentiel, et qu'il ne devient jamais un élément choisi arbitrairement, à ce moment-là, quelle peut être la description qui apparaît ? Il nous semble que c'est justement ce qu'on trouve chez Teste.

Conclusion

« L'œuvre en moi ne procède pas d'un besoin intérieur. / C'est le travail mental qui chez moi est besoin (à partir de l'excitation). Ce qui m'excite – m'excite à ce travail même, et non à son produit (si ce n'est que l'idée de produit est une condition du travail, mais non la seule ni la capitale). / L'œuvre, donc, est application à mes yeux. » (Œ, II, p.1517)

Valéry répète que posséder le potentiel est plus important que l'acte, et celui-ci est plus important que le résultat. C'est ainsi qu'il devient un écrivain en quelque sorte menaçant pour ses successeurs et aucun homme ou femme de lettres moderne ne peut ignorer ses positions. Nous sommes attirés par l'honnêteté de sa réponse à la question testienne : que peut un homme ? Cette question pose en effet une autre question en même temps : comment l'Homme doit-il vivre ? La passion du jeune André Breton pour Valéry, qui lui semblait à l'image de Teste, sera trahie par les œuvres, couronnées de succès, que finira par écrire ce-dernier. Ce

processus est-il la corruption d'un homme ? Ou plus littérairement, Valéry vend-il son âme au diable ?

Pourtant, Valéry ne déclare jamais avoir renoncé à son idéal. Il continue à se méfier de la littérature, qui reste pour lui une activité pour gagner sa nourriture terrestre. L'écrivain malgré lui. En 1939, en pensant à son *Eupalinos*, Valéry prononce dans l'entretien avec Lefèvre les mots suivants : « Je m'habituais à la [la littérature] considérer comme une activité partielle dont l'objet supérieur est l'étude et l'acquisition des moyens d'expression par le langage. »¹⁴¹ Devant cette parole, son interlocuteur se tait. Il est tout à fait compréhensible que la parole de Valéry suscite un sentiment amère et inexplicable, et à ce moment-là, on a envie de lui poser la question : mais pourquoi alors écrivez-vous ? Valéry poursuit justement à ce sujet : « Je ne voyais pas d'ouvrage déterminé devant sortir de mes réflexions, mais seulement un éclaircissement de ma pensée. Tout ce que j'ai écrit depuis m'a toujours été, ou *commandé* quant à la prose, ou *demandé* quant aux vers. »¹⁴² Il ne place pas sa dignité dans l'état d'écrivain. Mais cela n'a pas d'importance, parce qu'il souhaite être un homme. Cette attitude est peut-être orgueilleuse, et nous suggérons que l'irritation de Natalie Sarraute contre Valéry tient à ce point. C'est sans doute à cause de leur divergence d'opinion sur la valeur de la profession d'écrivain. Un écrivain l'est-il toute sa vie ? Ou l'homme est-il plus vaste que l'écrivain qu'il recèle en lui ?

Finalement, la vérité, la beauté, l'universalité, cette sorte de but ultime de l'œuvre n'est pas au fond pas la raison pour laquelle Valéry pense et écrit. Pendant ces actes, il cherche ce qui lui donne le sentiment de difficulté, parce que celui-ci lui donne la sensation de vivre. La littérature existe pour lui fournir cette occasion, mais il ne vit jamais pour la littérature. Claude-Edmonde Magny souligne admirablement ce point, en le transformant en question universelle de la littérature : « Il s'agit de savoir si la littérature veut aider l'homme à vivre dans la vérité, soit critiquement, en s'attaquant aux anciennes conceptions du bien, soit constructivement, en prenant conscience de ce que c'est que cette vérité nouvelle liée au monde, et de ce que c'est qu'un homme. »¹⁴³

Elle nomme Valéry le « champion de la pureté dans tous les domaines (puisqu'il va jusqu'à la pousser, théoriquement et pratiquement, jusqu'au silence, au refus d'écrire) »¹⁴⁴. Elle s'inquiète du fait que l'idéologie valéryenne puisse être suffisamment puissante pour amener tout le roman à la stérilité, et ses craintes sont avivées à cause de la gratuité de la

¹⁴¹ *Entretiens avec F. Lefèvre*, p.61.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Magny, *op. cit.*, p.48.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.53.

position de Valéry, qu'on observe rarement chez les autres : « cette extrême gratuité recelait pour la littérature tout entière, et non pas simplement pour le roman, un grave danger : celui de stérilité. »¹⁴⁵. Au fond, cette discussion est cependant fausse, car Valéry ne travaille pas *pro gratis deo* en tant qu'écrivain, et il n'a aucune intention d'influencer les romanciers. Ceux-ci, par contre, ne peuvent pas s'empêcher de réagir, car ils se sentent menacés par la réflexion de Valéry. Mais celui-ci ne pense même pas, à nos yeux, qu'il a la responsabilité de leurs réactions.

Nous pensons que Magny décrit fidèlement l'histoire du roman. Après tant de discussions, de nos jours, il nous semble que les hommes renoncent volontiers à Valéry. C'est peut-être non pas parce qu'on aperçoit l'indifférence de Valéry, mais parce qu'on n'en a plus besoin. Tout ce que cet écrivain nous rapporte, la réflexion, la difficulté, la complexité, est visiblement démodé. Si la littérature l'abandonne, il disparaît dans l'oubli. Il est bien possible que ce soit son destin. Mais avant de laisser tomber dans l'abîme notre écrivain, il nous semble qu'on devrait faire des efforts de le remettre à sa place, c'est-à-dire *dans la littérature*.

Pierre Féline, ami de Valéry, déclare son avis qui nous paraît assez tranché sur le sujet de M. Teste : « Pour la plupart, M. Teste, c'est Valéry ; pour d'autres, c'est Mallarmé. A mon avis, M. Teste est un personnage fictif, formé en quelque sorte par les "déchets" de la personnalité de Valéry, ou plutôt par les déchets de son MOI futur, de son MOI tel que le pressentait Paul, rue Urbain V, parmi *d'étranges excès de conscience de soi*. »¹⁴⁶ Teste est donc une figure de ce que Valéry pouvait être, et sans doute Féline a raison sur ce point. Mais il ne faut pas croire que l'œuvre de Teste est une scorie. C'est l'enregistrement de son histoire de l'esprit, ainsi qu'un processus de la quête de l'œuvre en prose.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.54.

¹⁴⁶ « A Montpellier Rue Urbain V, en 1890 », *Paul Valéry vivant, op.cit.*, p.48.

DEUXIEME PARTIE

L'ESPRIT, LE LANGAGE, LE LIVRE

L'objet de cette partie de notre thèse est de traiter de la réflexion sur l'œuvre quand celle-ci devient encore plus abstraite. Le réel n'existe plus que dans l'esprit. L'œuvre prend la direction d'effacer autant que possible la matérialité. Le problème principal est de lier la pensée avec l'œuvre, et ce lien est complexe. Il nous semble que la mise en opposition de Teste avec Mallarmé représente la complexité de ce lien, et les deux aspects de l'esprit valéryen, incarnés par ces deux personnages, sont soulignés ainsi :

« Cette informe ébauche, *M. Teste* (faite de débris et pour une occasion) se rapporte mal à Mallarmé. Mais entre cette conception de ce qu'*il faut être* et la conception Mallarmé, il y a une relation bien curieuse. Semblables à ces anneaux de fumée des physiciens qui passent successivement l'un dans l'autre, s'attirant et devenant chacun à son tour plus large que l'attrié – ou encore peut-on penser à ces magiciens arabes qui prennent des formes de monstres en surenchère. Ici, le combat entre les formes et les contenus... On revient en s'éloignant. » (*Œ*, I, p.1769)

Mallarmé et Teste sont les deux noms qui représentent le pouvoir de l'esprit et sont liés comme des « anneaux de fumée », c'est-à-dire par un mouvement circulaire de la conscience. Ce sont donc les deux états de l'esprit, liés par la conscience, et parfois antagoniste l'un et l'autre sur la forme comme sur le fond. On pourrait entendre dans le passage suivant une autre *variation* sur cette distinction : « Il n'y a que les choses qui comptent, qui sonnent l'or sur le comptoir - / l'une, que je nomme Analyse et qui a la "pureté" pour objet ; / l'autre, que je nomme Musique, et qui compose cette "pureté" » (*C*, XVII, 819 ; *CI*, 368 : 1935).

L'analyse, à notre avis, est l'action de « se faire », parce qu'elle rassemble les actes de se comprendre, se systématiser, se numériser soi-même : « Il y a vingt ans que je n'ai plus de livres. J'ai brûlé mes papiers aussi. Je rature le vif... » (*Œ*, II, p.17). La musique est au contraire « se refaire », et répond à la question : que peut-on faire de ce soi ? Lorsque Valéry écrit : « La maîtrise de l'esprit consiste à se rendre compte de ce qui est réellement possible dans et par l'esprit » (*C*, III, p.109 ; *CI*, p.326), il s'agit de ces deux fonctions de l'esprit. La réciprocité entre ces deux est également décrite ainsi : « l'art de se servir de ce qu'on est et de ce qu'on peut » (*C*, XI, p.406). Plus l'auteur distingue ces deux malgré la nature unitaire de

l'esprit, plus les contradictions qu'il vit s'aggrave. L'homme est le plus essentiel : sans renoncer à cette foi, l'œuvre est-elle possible ? La seule solution est de fonder l'œuvre sur la combinaison de ces deux mentalités.

La quête de l'œuvre en prose est divisée en deux, et ces deux parties se croisent et se réunissent : le problème du langage et la composition de l'œuvre. Il nous semble que ces deux recherches finissent par aboutir en les notions du « dictionnaire » et du « livre ». Ces deux termes quotidiens prennent des sens originaux et hautement abstraits dans la réflexion valéryenne : la place de ces deux objets est à l'intérieur de l'esprit, et leur fonctionnement est psychologique. Le dictionnaire représente la condition nécessaire de ce livre à construire, et Valéry trouve en des exemples chez certains écrivains, et approfondit de son côté surtout la théorie, comme on le voit dans l'« Essai sur Mallarmé ». Le livre, qui illustre l'intention de la pratique de l'œuvre, apparaît dans les concepts de chef-d'œuvre, de livre futur, de livre en construction que développe de manière abstraite Valéry, et qu'il tente, en parallèle de mettre en pratique, et enfin l'objectif consiste, nous semble-t-il, à représenter l'esprit mouvant. La suite d'œuvres en prose commencée avec cette intention est laissée inachevée.

Chapitre 1 : La Quête de l'Œuvre en prose en 1891-2

Introduction

Le problème de notre écrivain sétois est simple : il a plein d'idées, il ne sait cependant pas comment les faire passer en mots. Dans ce sens, il reste toujours le jeune poète du *Conte vraisemblable*. La réflexion qu'il mène est cependant loin d'être simple, car sa tentative consiste au fond à faire coïncider, au sens strict du terme, la pensée et l'écriture. Le problème de l'effet devient son centre d'intérêt. Poe, Villiers, Rimbaud, Mallarmé sont autant d'écrivains chez qui Valéry observe le pouvoir de contrôler le langage, et il en conclut qu'ils possèdent le secret d'un lien interne entre mot et idée, selon une mystérieuse convention. Cela signifie, pour Valéry, qu'ils comprennent la symétrie entre le Monde et l'Esprit, entre les mots et les idées, et réalisent l'harmonie entre ces deux univers au travers d'une œuvre, grâce à leur imagination.

Les années 1891-2 sont une période de recherche littéraire remarquable. Valéry projette de nombreuses œuvres : certaines sont rédigées et d'autres sont laissées inachevées. Le *Paradoxe sur l'architecte* fait partie des textes aboutis. Cet essai esthétique théorique donne un éclairage pertinent, à notre avis, sur les autres œuvres en prose inachevées : *l'Esthétique navale* ou la *Symphonie marine*, *Le Jeune Prêtre*, les *Purs Dramas*. Elles s'inscrivent en dehors du concept de Gladiator, c'est-à-dire que l'écrivain ne cherche pas à se développer personnellement à travers l'expérience de leur rédaction, mais se consacre à réaliser une œuvre d'art selon ses critères de perfection.

Il faut bien noter que ces œuvres sont construites sans grande conviction quant aux chances de réussite : Valéry entre dans le labyrinthe de la littérature en doutant toujours du langage ; de plus, en désirant une œuvre d'art puissante, il souhaite aller au-delà du territoire de l'entendement. Sans doute l'idée de « mystique » est-elle un mot clé, mais ce terme prend un sens singulier chez Valéry, pour qui la puissance sans rigueur n'est jamais bienvenue. Dans le domaine mental que personne n'extériorise en réalité littéralement, ce jeune écrivain prudent, nous semble-t-il, hésite sur l'endroit où poser son pied dans l'obscurité.

I. LE « PARADOXE » SUR L'ARCHITECTE

« - Il y avait en moi un architecte, que les circonstances n'ont pas achevé de former.

- A quoi le connais-tu ?
- A je ne sais quelle intention profonde de construire qui inquiète sourdement ma pensée. » (*Œ*, II, p.114)

Une esthétique de l'architecte

Le *Paradoxe sur l'architecte*, que son auteur présente comme « un article de haute fantaisie sur l'Architecture nouvelle » (*Corr. GLV*, p.380), est publié dans la revue *l'Ermitage* en mars 1891. C'est à notre connaissance le premier article publié de Valéry, et sa deuxième théorie sur l'esthétique totalement rédigée suite à *Sur la technique littéraire*. La passion pour l'architecture de Valéry commence tôt. Agathe Rouart-Valéry note ainsi dans son « Introduction biographique » qu'en 1884, à treize ans, il lit déjà le *Dictionnaire d'architecture* de Viollet-le-Duc à la Bibliothèque Fabre (*Œ*, I, p.15). Dans une note écrite en 1889, Valéry récapitule les étapes de la genèse de sa pensée générale sur l'art, et remarque la place importante de cet architecte : « Etude sérieuse de V. le duc. Acquisition de la science » (NAI, f.17). En parallèle de la science, l'architecture fournit les éléments qui correspondent au goût de Valéry, comme celui-ci l'écrira plus tard :

« Ma première amour fut l'architecture, et celle des vaisseaux comme celle des édifices terrestres. La formation de l'espace selon les solides, l'imagination des structures, des altitudes soutenues, des efforts immobilisés l'un par l'autre, l'art de jeter un passage ou une nappe de pierres, celui de passer d'une face à l'autre d'une bâtisse, l'ivresse de la tectonique, des rapports sensibles... cela m'a possédé. »¹⁴⁷ (*C*, VI, p.917 ; *CI*, p.81)

Dans un autre passage écrit plus tardivement dans les cahiers, Valéry fait le bilan de son histoire littéraire et idéologique, et note le nom de Viollet-le-Duc avec la mention de l'année 1886. Il ne faut pas attendre jusqu'au *Paradoxe* pour trouver des textes inspirés par l'architecture. On trouve dans un texte daté et nommé « 18 mai 1889 » des idées étonnamment proches de celles des premiers paragraphes du *Paradoxe*. Voici un passage de 1889 : « J'assiste à une renaissance véritable de la pensée esthétique, sous une forme nouvelle. Tous les arts même les plus endormis se réveillent, et donnent des combinaisons

¹⁴⁷ Ce passage a la suite : « Je ne sais pas encore exprimer au juste ce que j'aimais dans les constructions. Il me semble que j'y trouvais confusément l'idée de nobles actes, - de machines - de mouvements surhumains et entrés dans le réel. [...] L'édifice m'était cher et excitant à penser. Je me trouvais bien à l'imaginer. C'est à partir de cette satisfaction que j'ai imaginé l'homme, l'arbre et le cheval. » (*Ibid.*). Il nous semble que l'architecture ainsi conçue est un prototype du personnage de Teste.

neuves, des arrangements vierges encore de procédé » (PA, f.36). Par comparaison, le *Paradoxe* commence par ces phrases:

« Il naîtra, peut-être, pour élever les premiers tabernacles et les sanctuaires imprévus où le Credo futur, à travers l'encens, retentira. / Il rachètera l'Art superbe épuisé par trois cents années d'injurieuses bâtisses, et tant de lignes inanimées ! [...] » (CE, II, p.1403)

La passion qu'il a pour l'architecture conduit Valéry à écrire sur son sujet, mais comme on peut le deviner à la lecture de ces passages, le *Paradoxe* n'est pas vraiment un article sur l'architecture, comme l'*Introduction* n'est pas un livre sur Léonard. Si l'architecture, la musique et la poésie sont présentes dans le texte, ce n'est pas pour réaliser un édifice qu'elles se subliment. « Aucun architecte n'a su être Flaubert... » (*Ibid.*, p.1404), insère ainsi Valéry dans son *Paradoxe*. Il nous semble que cette œuvre est écrite avant tout en tant que théorie littéraire.

Valéry approfondit à plusieurs reprises une esthétique littéraire basée sur l'architecture, par exemple dans un petit texte nommé « Viollet-le-Duc et Poe ». Celui-ci est écrit en mars 1890, et montre une tentative pour harmoniser le travail du poète avec celui de l'architecte. Valéry écrit : « pour l'architecte, l'art sera de combiner la perspective et de distribuer la lumière de telle sorte que le maximum de grandeur et de splendeur soit apparu. L'art sera de se jouer de la vue des autres. [...] en littérature, l'art sera de se jouer de l'esprit des autres. » (NAI, f.57). L'ébauche des premières idées qui composeront le *Paradoxe* est contemporaine de la rédaction de *Sur la technique littéraire*, et on peut à notre avis observer l'influence d'Edgar Poe dans ces deux textes. La question de l'effet est importante dans la théorie esthétique de Valéry à cette époque. L'architecte règne dans le domaine perceptible, surtout visuel, et le poète, par contre, travaille dans le domaine mental. L'architecture a par rapport à la poésie cette capacité de rendre visible la structure de l'œuvre d'art.

Deux utilisations du langage : explication et poésie.

Il nous semble que le passage suivant, trouvé dans un brouillon du *Paradoxe*, révèle l'intention de l'auteur lorsqu'il rédige cet essai esthétique : « L'explication du monde par la poésie, c'est-à-dire au dessus de tout syllogisme, l'univers expliqué, refait en ses rapports, par la Beauté » (PA, f.97). La volonté d'expliquer le monde et l'univers est complètement partagée avec les autres œuvres écrites à cette époque sous l'influence d'*Euréka*. En outre,

Valéry se donne pour tâche de l'expliquer « par la poésie » et « par la Beauté ». Le mélange de l'explication avec la poésie est la façon de procéder de Poe ; ce que Valéry envisage, à titre personnel, dans le *Paradoxe*, est non seulement de découvrir une forme esthétique pour son art, mais aussi d'inventer le langage adapté à ces deux objectifs du texte.

Pour réconcilier ces deux intentions essentiellement éloignées dans l'utilisation du langage, l'explication et la beauté, Valéry consacre le poète, héros du texte, en tant que créateur suprême : « Le POETE recrée le monde par la poésie » (*ibid.*). Dans la pensée valéryenne, l'acte d'expliquer revient à celui de recréer, c'est-à-dire que Valéry pense qu'on ne peut pas expliquer quelque chose sans savoir comment la faire : « "Expliquer", ce n'est jamais que décrire une manière de Faire : ce n'est que refaire par la pensée. » (*Œ*, I, p.891).

Le *Paradoxe*, écrit en prose, contient de la poésie : les deux derniers paragraphes du *Paradoxe* sont en fait des strophes écrites en vers. André Gide et Pierre Louÿs, à qui Valéry dédie cette œuvre, apprécient cette partie sous forme de poème ; le premier écrit ainsi : « Je trouve que ce faux sonnet irréprochable et splendide du premier au dernier vers. "Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée !" est tout simplement admirable. » (*Corr.G-V*, p.90). Louÿs juge plus directement que la partie écrite en prose n'est que secondaire par rapport au poème final : « Je crois que votre prose sera une charmante scholie aux vers que vous ferez, et qui doivent rester le corps principal de votre œuvre. » (*Corr.GLV*, p.431). Les vers du *Paradoxe* sont de fait publiés indépendamment, constituant un sonnet nommé *Orphée*.

Le personnage d'Orphée

« Que ma Lyre enfante mon Temple » (*Œ*, I, p.173)

Dans le *Paradoxe*, Valéry compare la conception architecturale avec la Création de Dieu, et cette figure de l'architecte divin réapparaît dans *Eupalinos* : le Socrate valéryen admire le travail de l'architecte qui ressemble à « la manière même de Dieu » (*Œ*, II, p.83), et déclare que sa création suit un « progrès à la fois si mystérieux et si clair » (*ibid.*, p.82). Dans les actes de l'architecte divin, le mystère et la clarté cohabitent.

Pour mettre un nom sur cette surprenante combinaison, Valéry fait appel à un personnage mythologique : Orphée. Cette divinité, musicien avant tout, évoquant Wagner, joue le rôle principal du *Paradoxe*. Nicole Celeyrette-Pietri remarque à juste titre que l'architecture et la musique sont mélangés dans cet ouvrage : « Le renouveau que Viollet-le-Duc appelait, Valéry le prédit sur un ton prophétique, affirmant l'avènement prochain d'une architecture égalant les

œuvres des grands symphonistes, d'un Beethoven ou d'un Wagner : tabernacles et sanctuaires imprévus où renaîtra la Symétrie ».¹⁴⁸

A propos de l'origine et de la place d'Orphée dans le *Paradoxe*, il nous semble qu'une lettre de Gustave Fourment envoyée en 1890 à son ami Valéry constitue une piste non négligeable « Tu connais la fable antique : aux sons de la lyre d'Orphée les pierres se rangeaient d'elles-mêmes en murailles, et les villes harmonieuses étaient bâties » (*Corr. V-F*, p.106). Cette suggestion d'un ami ne nous semble pas sans lien avec la façon dont Valéry conçoit son Orphée, et d'ailleurs, il écrit dans une note préparatoire : « Orphisme / Au son de la lyre, les pierres s'harmonisent en Temple » (PA, f.97). Fourment continue sa lettre par ses mots : « ainsi sous l'influence d'une Conception et à sa ressemblance une âme nouvelle prend forme, et les éléments anciens se disposent en un ordre nouveau – création mystérieuse d'un être par une idée ! » (*Corr. V-F*, p.106). On ne peut pas douter à notre avis que cette idée inspire la création d'Orphée dans le *Paradoxe*.

En fait, cette image d'Orphée représente justement l'idée du « pur artiste » valéryen : « Les purs artistes ont trouvé dans l'adoration indistincte des musiques, des couleurs et des mots, une grâce mystérieuse qui touche leurs œuvres particulières. » (*Œ*, II, p.1403). Dans le *Paradoxe*, Valéry ne cherche pas un art distingué à l'aide d'un genre donné comme l'architecture, la musique, la poésie, mais ce qu'impliquent tous ces arts, quelque chose de général et synthétique, c'est-à-dire centré sur « l'intelligence des principes futurs » (*ibid.*). Dans le *Paradoxe*, Valéry se donne beaucoup d'objectif à réaliser, comme s'il essayait de faire la synthèse de sa pensée. Il écrit ainsi dans une note préparatoire : « Le monde, la connaissance, la représentation : la science, le roman – le Poème » (PA, f.97). L'architecte créateur à venir est détenteur de celle-ci, qui est le moyen ainsi que le but de son art.

Dans *Eupalinos*, Valéry écrit : « Le langage est constructeur » (*Œ*, II, p.111), et ce langage est nommé le troisième langage, car il diffère des langages ordinaire et poétique. La construction par ce langage est comparée avec celle d'Orphée : « nous bâtissons, pareils à Orphée, au moyen de la parole, des temples de sagesse et de science qui peuvent suffire à tous les êtres raisonnables. Ce grand art exige de nous un langage admirablement exact. » (*Œ*, II, p.113). La puissance d'Orphée rend possible une construction au dessus de toutes les connaissances données. Il nous semble que la fable d'Orphée a la profondeur sans fond : « Construire au son de la lyre — Sens profond que l'on peut donner à cette fable. » (*C*, IX, p.655).

¹⁴⁸ « L'homme à la lyre », *Paul Valéry* 5, p.61.

Le symbolisme des étoiles

Dans le *Paradoxe*, l'architecte est dans la nuit, qui n'est plus le moment de la souffrance comme elle l'était pour le héros du *Conte vraisemblable* : l'architecte se plonge au contraire profondément dans cette nuit, où il attend que lui viennent les idées pures qui lui servent à bâtir son œuvre d'art. Elle est le moment privilégié de son travail. Valéry écrit cette scène ainsi :

« Dans l'immortelle nuit où l'idée, jaillissante comme une eau vive, se livrera vierge à l'architecte de l'Avenir, quand, libre des choses visibles et des types exprimés, il aura trouvé le symbole et la synthèse de l'Univers intérieur qui confusément l'inquiétait, lors cette volonté et cette pensée de musique agrandie *composera* sa création originale comme une haute symphonie » (*Œ*, II, p.1404)

Il nous semble que cette « immortelle nuit » correspond à l'Univers, et l'architecte construit en elle son œuvre, à l'intérieur de l'esprit, et voici qu'à ce propos Valéry déclare : « je veux en ces lignes vaines que dicte le caprice avec la songerie, prévoir l'invisible étoile » (*ibid.*). Que signifie cette étoile ?

En 1889, Valéry écrit un texte qui s'appelle le « Conte de nuit ». Le symbolisme de la nuit qu'on trouve à la fin de ce conte est *voisin* de celui du *Paradoxe* à notre avis : « Des milliards d'étoiles flottent dans le firmament, comme les lampes d'un temple immense... et la petite vitre illuminée qui brille ici sous ce toit semble un astre de là haut, - le plus rapproché de la Terre... » (PA, f.14v°). Le temple est une métaphore de la nuit, comme le « grand temple » (*Œ*, II, p.1404) et « le sanctuaire » (*ibid.*) le sont dans le *Paradoxe*. Dans *Mon Faust*, existe la nuit étoilée du « Solitaire ». Dans la *Puissance de la Parole* de Poe, l'étoile représente quelque chose comme un principe du langage, et dans la *Poésie et la Pensée abstraite*, nous semble-t-il, Valéry utilise la même métaphore.

A propos, pourquoi Valéry nomme-t-il son ouvrage le *Paradoxe* ? Nous pensons que cela provient peut-être du fait qu'un être invisible et pur, que symbolise l'étoile, existe en architecture, qui est l'art le plus matériel : « de subtiles analogies unissent l'irréelle et fugitive édification des sons, à l'art solide, par qui des formes imaginaires sont immobilisées au soleil, dans le porphyre. » (*Œ*, II, p.1404). La distinction entre l'invisible et le visible, entre l'abstrait et le concret, entre l'esprit et le monde constitue la problématique primordiale de la réflexion valéryenne. Pour mesurer l'état de l'esprit, les équations $I+R=K$ ou $\psi+\varphi=K$ sont importantes

comme nous l'avons vu plus haut. Dans le *Paradoxe* et les textes que nous allons analyser dans cette partie, toutefois, il nous semble que ces deux opposés, la matérialité et la spiritualité, existent pour l'une et l'autre, et que le but final est la construction d'un imaginaire.

Le travail sur l'âme

« Socrate : [...] de tous les actes, le plus complet est celui de construire. Une œuvre demande l'amour, la méditation, l'obéissance à ta plus belle pensée, l'invention de lois par ton âme, et bien d'autres choses qu'elle tire merveilleusement de toi-même, qui ne soupçonnais pas de les posséder. » (*Œ*, II, p.143)

Dans le *Paradoxe sur l'architecte*, Valéry considère l'architecture et la musique comme des arts privilégiés qui se construisent dans l'espace, en y mettant un certain ordre, et songe à inventer une littérature où serait transférée cette fonction de l'œuvre architecturale et musicale. Ces deux arts sont liés par Valéry selon une idée originale : « Imposer à la pierre, communiquer à l'air, des formes intelligibles ; n'emprunter que peu de choses aux objets naturels, n'imiter que le moins du monde, voilà bien qui est commun aux deux arts. » (*Œ*, II, p.106). Les vraies œuvres d'art ne doivent donc pas imiter la nature avec la *mimesis*. Trente ans après le *Paradoxe*, Valéry énonce de manière détaillée cette idée dans *Eupalinos*, dans lequel Socrate et Phèdre racontent le principe de la création divine. A travers leur conversation, la notion de principe créateur est approfondie, et cela nous enseigne le rôle essentiel de la forme qu'implique l'acte de créer, qui va au-delà de la seule forme qu'on trouve dans le résultat de cet acte, c'est-à-dire l'œuvre.

La matérialité de l'architecture est importante pour rendre perceptible le principe de la création : chaque morceau qui compose l'édifice est visible (ou l'a été), et cette construction visible sert à examiner les règles dynamiques et physiques avec lesquelles les combinaisons des éléments sont déduites logiquement. Dans l'architecture, on sent que l'acte de créer et l'édifice sont liés avec la manière perceptible.

Valéry songe à une architecture parfaite, dont la structure logique s'étendrait jusqu'au calcul de la sensation éprouvée par les visiteurs. L'architecte construirait son œuvre d'abord avec les matériaux, et la prolongerait virtuellement jusqu'à l'effet éventuel suscité chez l'homme qui rentre à l'intérieur. Cette fonction de l'intelligence construirait un édifice avec des matériaux et des non-matériaux sans distinction :

« Elle peut se jouer à concevoir les sensations futures de l'homme qui fera le tour de l'édifice, s'en rapprochera, paraîtra à une fenêtre, et ce qu'il apercevra ; à suivre le poids des faîtes conduit le long des murs et des voussures jusqu'à la fondation ; à sentir les efforts contrariés des charpentes, les vibrations du vent qui les obsédent ; à prévoir les formes de la lumière libre sur les tuiles, les corniches, et diffuse, engagée dans les salles que le soleil touche aux planchers. » (*Œ*, I, p.189)

L'œuvre architecturale n'est plus une simple apparition matérielle de la logique constructive, mais aussi une composition totale qui se poursuit jusqu'à l'imaginaire. La vraie difficulté de l'architecture consiste en ce point : « toutes ces délicatesses ordonnées à la durée de l'édifice étaient peu de chose au prix de celles dont il usait, quand il élaborait les émotions et les vibrations de l'âme du futur contemplateur de son œuvre. » (*Œ*, II, p.86). La construction matérielle est finalement plus facile que de chercher à déterminer les réactions, par nature incertaines et variées, de ceux qui la contempleront, et c'est cette force de l'architecte que Valéry admire : « Un architecte malin a senti l'effet et s'est efforcé de l'accroître. » (*C*, VI, p.269 ; *C2*, p.1004). D'ailleurs il regrette que cet aspect de l'architecture ne soit pas correctement appréciée par la majorité des gens : « Communément, l'architecture est méconnue » (*ibid.*). L'architecte bâtit l'édifice matériel, en même temps qu'il doit construire les émotions des spectateurs : l'œuvre est un ensemble de ces deux créations matérielle et mentale. Idem pour la littérature. Elle est à la fois le livre et l'ensemble des effets suscités. Pour ces deux arts, la musique pourrait être un modèle, car elle sait construire dans l'air. La musique résonne dans l'air, ainsi que dans l'esprit : elle franchit la distinction entre la matérialité et la spiritualité sans obstacle.

Les deux aspects de la musique

Valéry pense qu'on connaît les deux aspects de la musique « à la fois diabolique et sacrée » (*Œ*, I, p.699) depuis le temps de Baudelaire : « elle est son culte et son vice ; son enseignement et son toxique » (*ibid.*). Ces deux aspects suscitent un sentiment ambivalent pour la musique chez Valéry : tantôt le désir, tantôt le refus. Il envie la faculté constructive de la musique et le système de notation strictement organisé, tandis qu'il en accuse la puissance excessive et enivrante, qui échappe au contrôle de l'intelligence.

En soulignant les deux aspects opposés de la musique, il écrit que celle-ci suscite le « sentiment de certitude et de puissance » (*Œ*, II, p.1274). Lorsqu'il perçoit la musique en tant que spectateur, il trouve sa puissance désespérante, car il ne comprend pas, ne se représente

pas l'acte du compositeur ; il est emporté totalement par l'effet magique de la mélodie. Par contre, lorsque Valéry songe au travail de combinaison des notes, il est convaincu que cette tâche doit faire appel à des calculs précis et rigoureux. En somme, la précision existe dans l'acte de combiner que Valéry considère comme le travail du compositeur.

Dans l'écriture, Valéry essaie de s'inspirer du compositeur. Il cherche la précision mais aussi à produire de l'effet. Une grande question est liée à ce dernier concept : tout en conservant la puissance des mots, est-il possible de faire de leur effet quelque chose de précis ? Qu'un effet soit précis, cela veut dire qu'il est généré chaque fois de la même manière dans l'esprit du lecteur, qu'il est mû par les mêmes ressorts, et en même temps, qu'il convoie quelque sens commun, dont il assure correctement la transmission *in fine*.

Cette question de l'effet est cependant un problème de communication, et il est impossible d'oublier totalement le rôle des récepteurs. A propos des fausses notes, Valéry écrit ainsi : « A les entendre, j'ai la sensation de l'insuffisance, du provisoire ou de l'inachevé. Tout ce qu'on a pu dire en est tout affaibli. – De l'état de *musique* exacte et de coordination, je retombe à l'état, ou à l'instant, que les instruments s'essayent encore à s'accorder. » (*Œ*, II, p.1515). La méditation revient de nouveau à l'effet, et cette fois-ci, c'est l'instrument, c'est-à-dire le musicien qui interprète la partition, qui fait ses efforts pour donner corps à l'œuvre dans une harmonie parfaite.

Dans la quête de la prose, Valéry essaie d'appliquer la force de la musique à sa littérature, surtout au début. La communication de l'auteur vers le lecteur en littérature est cependant un problème plus complexe qu'un concert : plusieurs fonctions de l'esprit interviennent pour recevoir et analyser l'œuvre, en lien avec la pluralité des aspects du langage. En général, le poème « envie » la musique pour sa conquête des sens, et cherche à tendre dans sa direction ; la prose n'a pas la même vocation que le poème et ne cherche pas à produire les mêmes effets. Pour son propre discours en prose cependant, Valéry pense construire une œuvre qui entre dans le domaine de la sensation.

Le débat avec Louÿs

A condition que la musique soit une construction théorique et rationnelle, et qu'elle puisse être transposée en littérature, Valéry admire cet art. Le jeune Valéry écrit dans une lettre de 1890 à Louÿs :

« Je pense comme vous que la Musique en vient à contenir tous les arts et à les synthétiser (depuis Wagner) (ce qui le prouve, c'est que tous les arts font effort pour s'en rapprocher et craquent dans leurs vêtements de règles, de conventions et d'anciens procédés). / Mais avant tout, pour vous comme pour moi, la Littérature, la Magie du Verbe ! » (*Corr. GLV*, p.182)

La musique est un pivot de la discussion avec Louÿs. Tandis que celui-ci affirme qu'existe une hiérarchie des arts, dont le sommet est la Musique, Valéry ne suit pas un classement similaire. Il se représente les arts de la manière suivante : « Ma classification personnelle des arts se fonderait volontiers sur la comparaison du travail "interne" *degli opranti*. » (*Corr. GLV*, p.1289). Défenseur de la musique et de la littérature en prose, Louÿs affirme qu'il existe un rythme dans le discours en prose réussi. Il croit en l'importance de la forme musicale dans la prose, tandis que Valéry déclare que c'est en fonction de son degré de construction à l'intérieur de l'esprit que la musique est grande. En 1890, l'avis de Valéry et celui de Louÿs s'opposent sur la grandeur d'Huysmans, et c'est à cause de cette divergence sur le sens de la prose. Louÿs affirme qu'il n'*entend* pas la musique dans la littérature de Huysmans, et pour cela il n'apprécie pas celui-ci. Pour Valéry, cependant, la puissance de Huysmans n'est pas expliquée par la présence de la musique dans ses phrases. L'élément musical de la littérature huysmansienne est quelque chose à *découvrir* dans son écriture.

En 1917, Valéry remet en question les effets de la musique, et il termine la lettre écrite à Louÿs dans laquelle il expose l'idée de sa propre prose de la façon suivante : « Ne pas oublier non plus que nous sommes *contre* la musique. Apollon *contre* Dionysos. » (*Corr. GLV*, p.1264). Bien entendu, Apollon est ici le symbole de l'artiste rationnel : « Quoi de plus séduisant qu'un dieu qui repousse le mystère, qui ne fonde pas sa puissance sur le trouble de notre sens » (*Œ*, I, p.1201). Cette critique contre la musique déclenche évidemment une controverse avec Louÿs, qui proclame la supériorité de cet art sur tous les autres. Valéry ne peut pas nier que la musique possède une force extraordinaire, mais il s'oppose à celle-ci lorsqu'elle dépasse l'intelligence. Pour Valéry la musique n'a de valeur que si elle est contrôlée par l'esprit. Et c'est cette dernière qualité qui fait de Wagner un héros valéryen. Valéry explique : « l'homme que j'ai envié, c'est Wagner. Et non pour autre chose que pour le plaisir qu'il a dû avoir à construire, combiner, composer ses grandes machines musicales. » (*Ibid.*, p.59)¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Ou encore : « J'ai beaucoup aimé Wagner dans ma jeunesse. Je l'ai envié. Je vais vous faire comprendre pourquoi. Je ne suis pas connaisseur en matière musicale et j'avoue que je ne comprends pas *Tristan*. Mais j'ai appris dernièrement que Wagner a composé son *Tristan* dans ces circonstances : on sait que cette œuvre est le fruit de son amour de Mme Wesendonck ; mais avant de composer *Tristan* il a fait une étude

II. LE « LIVRE FUTUR »

« Je suis au fond d'*Euréka* et des *Illuminations* ». (*Corr.G-V*, p.202)

Le chef-d'œuvre en prose

Vers la fin de la rédaction du *Paradoxe*, le 31 janvier 1891, Paul Valéry écrit à Pierre Louÿs : « Indiquez-moi si une feuille avalerait mon "Paradoxe" qui m'ennuie dans mes papiers. / Bientôt, peut-être, tâcherai-je de fixer la synthèse d'un art nouveau dans la "Préface pour un livre futur". » (*Corr. GLV*, p.397). En outre, le même jour, il informe également André Gide de son aspiration à un nouveau projet : « Le temps me fait défaut, je vous dirai pourquoi, sinon j'aurais consacré cette lettre encore littéraire à nous faire le tableau selon moi de l'art nouveau. Cela sera quelque opuscule que d'avance je dénomine : *Préface pour un livre futur*. » (*Corr.G-V*, p.54)¹⁵⁰. Qu'est ce que ce « livre futur » dont Valéry souhaite écrire la préface ?

Dans une lettre suivante, rédigée en mars 1892, Valéry écrit à Louÿs : « J'affirme avec certitude que j'ai fouillé théoriquement mon art aussi profondément que quiconque. Tout ce qui existe en moi passa par le feu de la Beauté. L'épuration m'enleva presque la faculté de traduire. » (*Corr.GLV*, p.575). Cela veut dire que Valéry condamne à mort l'ancien art : « les vers sont nuls qui ne m'apprennent rien » (*ibid.*) et Louÿs lui répond sarcastiquement en annonçant le décès du poète (*ibid.*, p.577). Après avoir jeté l'anathème sur la littérature commune, Valéry continue :

« Ce qui ne vieillira *jamais*, c'est "Le Bateau ivre", et une centaine de phrases des *Illuminations*, c'est les *Colloques* de Poe (et presque tout le reste), c'est *Euréka*. Parce que cela tient à l'essence de l'esprit beau, parce que cela est créé, dégagé, tiré des entrailles cosmiques, plongé dans l'eau froide pour en ressusciter limpide, comme l'épée Détresse du jeune Siegfried. Cela est né, cela est fait pour les bouches des analogues personnages de Vinci, dans les paysages définitifs de Beethoven. » (*Corr.GLV*, p.576)

théorique ; c'est donc de sa passion et de cette méditation théorique qu'il a fait un cocktail. Voici ce qui me passionne et ce qui m'a passionné intellectuellement dans l'œuvre wagnérienne. » (*Œ*, II, p.1577)

¹⁵⁰ La simultanéité de ces deux lettres sur le sujet du « livre futur » est bien indiquée dans les notes sur ces deux correspondances. A voir, *Corr.GLV*, p.307 et *Corr.G-V*, p.54.

A cette époque, Valéry écrit des œuvres en prose, parce qu'il conclut que la littérature de l'avenir n'existe que dans une écriture en prose, inspirée des styles de Rimbaud et de Poe, et procédant d'un mélange analogique avec Wagner, Vinci et Beethoven. On voit là la recherche d'une nouvelle théorie de la littérature, d'une nouvelle littérature synthétique chez Valéry.

Valéry écrit à Gide en septembre 1891 qu'ennuyé de la science et du mystique, il se retourne vers ses projets d'œuvre en prose, qui nous paraissent être vraisemblablement à cette époque l'*Esthétique navale* et *Le Jeune Prêtre* : « La Science m'a ennuyé, la forêt mystique ne m'a conduit à rien, j'ai visité le navire et la cathédrale » (*Corr.G-V*, p.166) L'Eglise et la Mer sont profondément liées dans l'imaginaire de Valéry : ce sont des lieux où un même principe parcourt le monde matériel et l'esprit. Ces endroits se situent entre le physique et le mental. Dans la même lettre, Valéry écrit ainsi :

« [...] j'ai lu les plus merveilleux, Poe ! Rimbaud, Mallarmé, analysé, hélas, leurs moyens, et toujours j'ai rencontré les plus belles illusions, à leur point de genèse et d'enfancement. Où trouverai-je une magie plus neuve ? Un secret d'être et de créer qui me surprenne ? - Tu souriras, ici, en songeant à mes pauvres essais ? - Si tu savais combien - réellement - je les déteste ! Mes grands poèmes futurs cherchent leur forme et - c'est insensé ! » (*Ibid.*, pp.166-7 ; 10/09/1891)

Valéry jalouse Poe, Rimbaud et Mallarmé, car il croit qu'ils connaissent les moyens de l'art, une magie, un secret pour créer, une forme que ses « grands poèmes futurs » doivent acquérir, ou plutôt avec laquelle il doit construire ses poèmes puisque c'est une forme prise par la genèse des œuvres elle-même. Il nous semble que cette importance fondamentale de la forme dans l'acte de créer chez Valéry évoque les rites religieux : « Il n'y a que l'Eglise, qui a un art » (*ibid.*), déclare-t-il ainsi. Il ajoute une remarque ensuite qu'on ne peut ignorer : « Il n'y a qu'elle qui soulage un peu, et qui détache du Monde. » (*Ibid.*) L'Eglise est ainsi un lieu détaché du réel.

Un peu plus tard, il écrit à Louÿs, qui dirige alors la revue la *Conque* : « Dans les prochains numéros, changez encore le "En préparation" et annoncez de moi : "Le Jeune Prêtre", et "Purs Dramas". » (*Corr.GLV*, p.560 : 31/01/1892). En même temps, dans une lettre à Gide, Valéry annonce : « c'est le chef-d'œuvre de la Préparation. » (*Corr.G-V*, p.191). Le premier reste inédit, et le second est publié finalement dans *Les Entretiens politiques et littéraires*, mars 1892. Sont-ils l'un et l'autre des ébauches de livres futurs, selon l'idéal que s'est fixé le jeune auteur ?

A cette époque, Valéry entreprend plusieurs œuvres en prose. La plupart restent inachevées, à cause de la tâche trop difficile qu'il se donne. Est-il impossible de penser que *Le Jeune Prêtre*, *La Symphonie marin*, *Les Noces de Thulé*, *Le Sourire funèbre*, etc. se réunissent pour former *Purs Dramas* ? Ce titre étrangement au pluriel ne peut-il pas être ainsi expliqué ? Une note nous confirme que Valéry a le projet de faire un roman composé de poèmes en prose à cette époque : « Ethique – synchroniquement esthétique, enfin métaphysique / Un roman en 7 poèmes en prose [...] tamiser la pensée à travers la loi du mot » (NAI, f.75). Il nous semble possible que toutes les œuvres citées plus haut soient liées par le but de faire un chef-d'œuvre. L'idée du chef-d'œuvre se retrouve plus tardivement dans le projet d'un livre dont le héros est Teste et que composeraient plusieurs écrits en apparence distincts. Le chef-d'œuvre des années 1891-1892 est ainsi conçu¹⁵¹ :

« Un chef-d'œuvre pur comme il n'en brille pas au monde, serait impossible à analyser (si cela le ferait reconnaître) car là vraiment il n'y aurait plus ni forme ni fond ni distinction entre le rythme et l'évocation, mais bien un être véritable, une réalisation toujours opérée (à cause de l'extase beauté) de tons des mots, une incarnation instantanée de toutes les intentions. » (NAI, f.69)

L'œuvre n'existerait pas dans ce monde ; on ne sait même pas si elle est concevable ou non (on pourrait à la limite se demander s'il faut prendre ce passage au sérieux). La règle abstraite, qui ordonne les éléments de cette œuvre, s'exercerait jusqu'aux images et idées qu'elle provoque dans l'esprit. La pureté maximale est finalement de construire l'œuvre dans l'imaginaire du lecteur. Quel style permettrait tout cela ? Cela revient ainsi à trouver un langage parfait, presque magique.

Le symbolisme et l'hermétisme

Valéry appartient au courant symboliste dans le sens qu'il lui donne lui-même : « je veux dire qu'entre 1885 et 1900, on a tenté beaucoup plus "d'expériences" que jamais auparavant.

¹⁵¹ Le mot de chef d'œuvre représente en général le poème. « Chef-d'œuvre, une merveilleuse machine à faire mesurer toute la distance et la hauteur entre un bref temps et une très longue élaboration, entre un coup heureux et des milliards d'issues quelconques ; entre moi artificiellement porté à la plus haute puissance et moi au zéro ; entre ce qu'il a fallu et faudrait pour faire – et ce qui dans un coup d'œil, dans un contact se donne. / Perfection, pureté, profondeur, délice, ravissement qui se renforce soi-même. » (C, IV, p.630). Ce passage nous évoque la longue rédaction du *Jeune Parque*. On peut trouver le passage presque pareil dans « Stéphane Mallarmé » également (CE, II, p.675).

[...] Et c'est là le trait le plus remarquable de son développement [du symbolisme]. C'est cette diversité sur laquelle il faut insister. Jamais plus de raisonnements, plus de recherches, plus de hardiesses. » (*LQ*, p.204). La suite d'œuvres en prose expérimentales qu'il développe vers les années 1891-1892 pourrait donc être considérée comme un exemple de la littérature expérimentale symboliste.

Valéry définit le symbolisme comme le résultat d'une série d'exclusions. Les symbolistes n'appartiennent pas au groupe fondé volontairement sur la base d'une foi identique ; ils ne sont que les artistes exclus des autres groupes dont l'approche ne leur convient pas. Valéry admet cependant qu'ils partagent le sentiment de respect pour une esthétique intime et individuelle, et que chacun d'eux se plonge dans un monde qui lui est propre. Ils pratiquent l'individualisme dans l'art : « l'artiste peut se consacrer sans réserve à ses expériences » (*Œ*, I, p.692). Valéry conserve cette foi de l'artiste du XIX^e siècle tout le long de sa vie, tout en cherchant en parallèle la place du penseur moderne du XX^e siècle.

Toutefois, nonobstant cette approche individualiste, le symbolisme est également le premier à affirmer le besoin de correspondances avec les autres disciplines, y compris les sciences, « par voie d'analogies » (*ibid.* p.693) pour enrichir la littérature. Les artistes se consacrent à construire leurs propres littératures, et en contrepartie, à cause de leurs efforts orientés peut-être trop vers l'intérieur, ils tombent dans un certain hermétisme qui est critiquable, mais Valéry le défend à haute voix, parce qu'il croit que la littérature ne se trompe pas sur la direction à prendre.

A ce propos, Valéry laisse une réflexion intéressante, qui commence ainsi : « Symbolisme = ésotérisme au moyen d'un exotérisme, réunion des deux apparences de nature pour créer une œuvre. » (*NAI*, f.72). En prenant l'exemple de la musique, il affirme que la signification naît dans et par la combinaison des sons. Mais pourquoi retient-il cet étrange exemple de la musique pour énoncer et prouver ce fait, alors que ce-dernier paraît déjà évident en littérature ? C'est parce que, à notre avis, Valéry pense à la combinaison des idées, non à celle des mots. Son étude porte sur la littérature dans l'imagination. L'ésotérisme de l'analogie cachée entre les choses doit devenir un exotérisme. Les mots seraient alors combinés par un talent exotérique, et à ce moment-là, les phrases pourraient prendre la forme d'une « prose métrique » : « Mais mieux que cela [=système de la musique], afin de compléter l'exotérisme et de le faire étant définitif lui aussi : Il faut que les mots rapprochés qui le composent soient logiquement, prosodiquement [sic.], métriquement, bellement liés et que par conséquent deux êtres se superposent intimement corps et âme, l'exotérisme et l'ésotérisme. » (*Ibid.*)

En 1898, à l'occasion de la mort de Mallarmé, Arsène Alexandre écrit dans « L'Enterrement du symbolisme » : « besoin d'un art et d'une littérature moins dilettantes, moins dans les nuages [...] Il nous faut plus d'humanité dans la conception et plus de savoir, plus de solidité, dans la forme. » Le lisant, Valéry écrit à Louÿs : « L'article d'Alexandre m'a rendu malade. J'ai retrouvé mes belles colères d'il y a dix ans, que je croyais si défuntes ! » (*Corr.GLV*, p.865). Certes il n'existe personne qui soit plus humain que Mallarmé pour Valéry. Dans les livres écrits sur Mallarmé, Valéry évoque l'homme qu'il était pleinement, et cela nous fait penser que ce qu'il souhaite écrire le plus sur son maître est son humanité, plutôt que son art ; ou plus précisément montrer un homme qui vit pour son art.

Le thème des *Purs Drames* : le modèle de Rimbaud

Après la lecture des *Purs Drames*, Louÿs écrit à Valéry : « Vous devenez de plus en plus exquis. Vous avez deux thèmes : *l'eau* et *le geste*, que vous enveloppez de toute la poésie. Je ne peux pas vous dire autre chose, et vous ne saurez tout ce que j'en pense qu'après l'envoi des douze sonnets. » (*Corr.GLV*, p.573 : 16/03/1892). Derrière ce compliment, faut-il voir de l'indifférence ou de l'incompréhension ? Louÿs encourage toujours Valéry à écrire des vers, qu'il croit être le vrai talent de son ami, et il montre parfois de l'indifférence pour ses textes en prose. Il est possible également qu'il ne comprenne pas grande chose en lisant les *Purs Drames*. Cet ouvrage est à première vue une simple suite d'images et d'idées abstraites, et il n'existe pas de sens du texte, si l'on ose dire. Le modèle de cette œuvre est peut-être musique : « En musique donc on pourrait écrire un morceau à peine compréhensible pour les initiés qui serait suite de notes au hasard [...]. En littérature la même chose est possible : appelant le son résultant = évocation, étincelle. » (NAI, f.72), écrit ainsi Valéry.

On ne peut pas dire que ce texte soit écrit sur tel ou tel sujet en particulier ; il est écrit pour écrire, et existe comme pour sa propre utilisation. La remarque faite par Jeannine Jallat sur les *Purs Drames* nous paraît étonnante : « Le lieu théâtral représente ma propre séparation, en tant que je peux ni me voir, ni voir le réel, et suis réduit soit à cette présence obscure à moi (la salle haletante), soit à cette illusion de présence au lieu de l'autre (la scène brillante) : on aura reconnu la *Note et Digression*. En ce point, auteur et spectateur du drame ne font qu'un : ils sont ce sujet caché dont le spectacle est l'autre »¹⁵² ! Ce texte annonce donc le drame du Moi pur. Il serait impossible d'interpréter ce texte comme Jallat pour Louÿs, car celui-ci ne

¹⁵² Jallat, *op. cit.*, p.137.

s'intéresse pas à suivre le développement idéologique de Valéry. Il nous semble que la remarque de l'identification entre l'auteur et le spectateur est tout à fait convaincant, et cette idée devient un motif important dans le travail de faire les œuvres chez Valéry.

Valéry écrit vers 1890 un texte intitulé « Mysticisme esthétique ». Dans ce texte hautement symboliste rempli de mots abstraits comme la beauté, la pureté, l'éternité, l'universalité, il existe la même tonalité que dans *Purs Dramas*. Valéry évoque un monde de beauté pure, un être sans commencement ni fin, et cette caractéristique évoque inévitablement l'infinitude de l'univers. Voici le passage dont il s'agit :

« La beauté est notre seule essence d'être et de bonheur. C'est la qualité de ce qui est beau. Beau – c'est le plaisir qu'a notre âme à se contempler de tous points parfaits – Elle se retrouve parfois dans des formes harmonieuses – et se souhaite toujours telle – Une grande pureté apparaît là. C'est-à-dire : éternité, infinité, intensité sans commencement ni fin. Un vase pur de forme fait négativement songer à des nulles infirmités, à nulle mort à nulle vie, à un Etre qui sait tout, et tient le meilleur de tout – et ne désire rien : Dieu... » (NAI, f.26)

Le passage suivant, trouvé dans les notes de l'époque, nous semble-t-il, éclaire l'intention des *Purs Dramas* :

« Un livre en prose qui sera l'explication, et l'ésotérisme de l'univers intellectuel d'un artiste. / Cristalliser l'aspect du monde vu dans l'analogie de ses parties, l'harmonie occulte en étant dessinée, la vie synthétisée par des gestes d'élection et des couleurs alliées savamment. La nature fixée dans ses 3 règles, par le *chef-d'œuvre* de chacun d'eux et son symbole – le diamant, la fleur, l...(?) / Les arts remplaçant les sensations directes (?) » (NAI, f.71)

La suite des idées évoque un autre monde, c'est « *pour paraître au seuil de cette platonicienne caverne, personne, sous le luminaire déjà presque idéal* » (CE, I, p.1606)¹⁵³, et le texte est la construction de ce monde opposé au réel totalement éveillé : « Au silence, au soleil, à l'ombre, si le Monde se retourne dans son vaste sommeil, l'éclair d'une parure illumine ce geste obscur. » (*Ibid.*, p.1605), Valéry introduit ainsi son drame : « le Poète [...] matinal » (*ibid.*) — *Aube* de Rimbaud, ou c'est l'annonce du poète des cahiers ? —, qui tresse

¹⁵³ Valéry pense sans doute à *Purs Dramas* lorsqu'il écrit : « J'ai inventé Platon (en esthétique) il y a un an – avant que je le connaisse. Il ne me suffit pas, car le "spirituel" me dévore, me brûle. Et pesez ce mot "brûler"... J'estime l'art plus qu'un culte, c'est la fin du monde » (*Corr. GLV*, p.575)

les images, en s'en rappelant : « voici l'aube des formes. / Elle va s'éveiller » (*ibid.*)¹⁵⁴. Les images et les figures formelles se succédant, superposées de manière très dense dans le texte — c'est-à-dire qu'il n'y a pas ici de descriptions faciles à comprendre, — ne sont pas porteuses d'une signification précise : elles sont « des produits verbaux d'une impression – ou du souvenir d'impressions »¹⁵⁵ (C, XXVI, p.871). Elles sont telles qu'elles sont, et il ne faut pas chercher de sens caché derrière ces expressions abstraites. Il suffit de lire ce qui est écrit, et qui suscite des sensations qui arrivent naturellement dans l'esprit. C'est le décor de l'imaginaire : « Les sites sont ornés de pudiques bijoux, qui scintillent. » (*Œ*, I, p.1605). Dans *Purs Drames*, Valéry cherche à représenter le monde composé de figures pures, et créer, comme effet de la lecture, ce monde dans l'imagination¹⁵⁶.

Il nous semble qu'en écrivant les « trois règles », Valéry souhaite embrasser dans la même réflexion toutes les sortes de la création : celles des hommes, de la nature, et éventuellement de Dieu. Il suppose qu'existe pour chaque œuvre un principe spécifique qui en guide la genèse. Au final, ces trois créations ne restent pas séparées, mais se réunissent dans la toute puissance de l'artiste : ici la figure du poète tout-puissant apparaît nettement. Dieu donne à l'artiste un pouvoir et une force mystique au-delà de la puissance logique et intellectuelle, et la nature lui fournit un savoir sur le lieu où construire ses œuvres : pensons surtout à la mer en tant que métaphore de l'esprit. Valéry pense que le principe de la nature doit inspirer la création des hommes, en ce qu'il assure l'harmonie entre le but et le résultat.

A propos des *Illuminations* de Rimbaud, Valéry analyse sa manière d'écrire et son style, et remarque le lien direct entre l'existence et l'effet dans l'écriture rimbalienne : « les éléments des germes psychiques de ce genre de travail sont eux-mêmes, *par essence, instantanés* – c'est-à-dire que leur "existence" et leur "effet" [...] sont de *sensibilité pure* = non développables, et non reconstituables à loisir – exactement *comme une sensation de douleur vive* » (C, XXVI, p.871). C'est-à-dire que la parole de Rimbaud se convertit directement et intégralement en sensations, comme la douleur apparaît dans un corps, directement, sans

¹⁵⁴ Ursula Franklin indique justement ainsi : « "Pures Drames" is a poem about sunrise, about the *de-venir* of a world apprehended by sight. » (*The broken Angel, op.cit.*, p.56). Elle analyse cette œuvre au commencement de son étude sur les poèmes en prose / les proses poétiques (« the prose poem » ou « lyric prose », etc.) de Valéry (*The Rhetoric of Valéry's Prose* Aubades, University of Toronto Press, 1979).

¹⁵⁵ Ce passage est tiré d'une page des cahiers rédigée sur Rimbaud. La réflexion retranscrite dans cette page correspond à ce que Valéry appelle l'« incohérence harmonique » dans sa Lettre à Jean-Marie Carré, 23/2/1943 (*LQ*, 239-40) ; à travers cette notion, Judith Robinson établit une formidable étude sur le sujet de Rimbaud chez Valéry.

¹⁵⁶ Il nous semble donc que les *Purs Drames* ne sont pas un poème en prose. En rédigeant cette œuvre, l'écrivain se donne pour tâche d'inventer un langage. D'ailleurs, ce texte n'est pas écrit spontanément ; bien des réflexions sont laissées à son sujet dans le dossier de la Bibliothèque nationale de France.

aucune conscience, aucune manipulation. Un texte épuré au maximum comme celui des *Illuminations* s'apparente au personnage de Teste, un homme réduit à l'essence la plus pure¹⁵⁷.

Visiblement, la rédaction des *Purs Drames* est inspirée par Rimbaud. A l'époque de cette œuvre, Valéry confirme sa passion pour ce poète de génie : « Lire des vers, cela m'ennuie de plus en plus, et Poe lui-même ne me réveille... Seules, les suprêmes pages des *Illuminations*, lues la nuit au plus glacial des rêves, me secouent d'un bras désordonné, sûr. Jamais je ne les ai autant pénétrées, repensées, adorées... » (*Corr. GLV*, p.555 ; 25/01/1892). Il nous semble que Valéry remarque très justement une caractéristique de la littérature rimbaldienne : le lecteur en pénètre les images. Il décrit merveilleusement l'état de l'esprit au moment de la lecture de ces vers : « Eveillé, j'ai songé encore. J'étais dans le bateau ivre... Sous l'eau, les fleurs d'ombre filaient... J'étais comme une algue qui ne s'appartient pas. Toute la mer passait au travers de mes cellules... » (*Corr. G-V*, p.113 : 09/06/1891). C'est cette sensation directe, évoquée par les œuvres de Rimbaud, que Valéry cherche dans sa tentative des *Purs Drames*.

A l'exception du *Bateau ivre*, la prédilection de Valéry va nettement aux textes en prose de Rimbaud, non aux poèmes d'*Une Saison en Enfer*. Valéry pense que cette sensation magique est causée surtout par la prose. Il écrit même que le poème de Rimbaud est facile : « Je ne vois pas de difficultés d'écrire [...] le "Saison en Enfer". Ce ne sont qu'expressions directes, jaculations, intensité. / L'intensité dans les mots ne m'est rien, ne porte pas sur moi. » (*C*, XXVI, p.871). Valéry ne recherche donc pas les effets du poème, directs et intenses comme le feu d'artifice. Rimbaud sait générer par la prose d'autres effets, qui deviennent la source fondamentale de la réflexion sur le langage chez Valéry.

III. ESTHETIQUE NAVALE / SYMPHONIE MARINE

La prose marine

¹⁵⁷ Le passage suivant d'*Axël* que Valéry cite dans la conférence sur Villiers de L'Isle-Adam, prononcée en 1892, recèle certainement la pensée fondamentale sur le lien entre l'être et l'idée : « MAITRE JANUS : Les dieux sont ceux qui ne doutent jamais. Echappe-toi, comme eux, par la foi, dans l'Incréé. Accomplis-toi dans ta lumière astrale ! Surgis ! Moissonne ! Monte ! Deviens ta propre fleur ! Tu n'es que ce que tu penses : pense-toi donc éternel. Ne perds pas l'heure à douter de la porte qui s'ouvre, des instants que tu t'es dévolus en ton germe, et qui te sont laissés. – Ne sens-tu pas ton être impérissable briller au-delà des doutes, au-delà de toutes les nuits ! / AXËL : Et si la Mort abolit en moi toute mémoire ? » (Villiers de L'Isle-Adam, *Œuvres complètes* II, Edition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Gallimard, 1986, p.634). C'est la scène dans laquelle un être s'identifie avec une idée grâce à la foi. C'est une sorte de sublimation de l'être : si l'idée devient éternelle, l'être l'est également.

A partir de l'été 1891, Valéry entreprend un projet d'œuvre nommé *l'Esthétique navale* ou la *Symphonie marine* (PA, ff.121-132), ces deux titres étant alternativement donnés au même texte. On peut lire d'importants passages de cet ouvrage dans une lettre à Gide écrite en août 1891, ainsi que dans le dossier « Proses anciennes », conservé à la Bibliothèque Nationale. Il nous semble que les folios de la BNF sont classés dans l'ordre suivant : 1) les mémos écrits pour la conception de l'œuvre, 2) les ébauches de plusieurs phrases, 3) le plan, 4) les paragraphes rédigés en respectant le plan et 5) la correction, la finalisation et les mémos récapitulant les choses restant à faire.

La scène en est la mer, et une des intentions de l'auteur consiste, me semble-t-il, à faire une œuvre littéraire dotée d'une structure musicale, comme le suggère le terme de symphonie. Cette symphonie prend également la forme d'un prélude, comme Valéry écrit à Pierre Louÿs : « Je suis en train de méditer un "Prélude à une esthétique navale", symphonie marine en prose. Le sujet est vierge. [...] Mais c'est énorme comme travail. » (*Corr.GLV*, p.496). *L'Esthétique navale* est appelée ici le « Prélude à une esthétique navale ». Le prélude, la symphonie ; donc la musique certes, mais en prose. Le travail est immense, comme le prévoit l'auteur, car musique et prose sont logiquement trop éloignées l'une de l'autre. Pourquoi alors la prose ? Il nous semble que ce n'est pas la question simple.

Les manuscrits nous font supposer que l'auteur commence ce projet par imaginer les bateaux : « J'ai la tête pleine de bateaux » (PA, f.121). C'est comme si des images de bateaux arrivaient dans la tête de l'auteur et le conduisaient à composer l'œuvre. Voici son concept : « Beauté générale spirituelle se manifestant dans le navire » (*ibid.*). Ce commencement nous rappelle la première phrase et la dernière du *Cimetière marin* : « Ce toit tranquille, où marchent des colombes » (*Œ*, I, p.147) ; « Ce toit tranquille où picoraient des focs ! » (*Ibid.*, p.151). Valéry explique postérieurement ainsi ce qui se passe dans son esprit au moment de la genèse du *Cimetière marin* : « mon fragment se comporta comme un fragment vivant, puisque, plongé dans le milieu (sans doute nutritif) que lui offraient le désir et l'attente de ma pensée, il proliféra et engendra tout ce qui lui manquait : quelques vers au-dessus de lui, et beaucoup de vers au dessous. » (*Ibid.*, p.1339). Comme la création des objets naturels, Valéry observe dans la création d'un poème un phénomène qu'un fragment suit un autre d'après quelque loi, et ce qui est intéressant est cette manière d'élargir avec la hauteur. Dans les feuilles de la préparation de *l'Esthétique navale*, on trouve les mots comme « les deux motifs juxtaposés »

(PA, f.123) et « Fugue d'idées » (PA, f.124)¹⁵⁸, et il nous semble que les images de ces deux œuvres différentes se réunissent avec la résonnance musicale.

On peut observer que Valéry approfondit ce sujet des mouvements physiques des idées dans l'espace poétique plutôt dans les manuscrits du *Jeune Prêtre*, projet d'œuvre parallèlement entrepris avec *l'Esthétique navale*. Il précise les quatre éléments qui jouent les rôles principaux dans ces mouvements, « le rythme, la pesanteur, la logique, l'espace » (PA f.172), et propose probablement cette sorte de passage qui correspond à cette intention : « Il se devinait affranchi de la pesanteur et du raisonnement [...] de l'esprit, il nageait dans des vagues de soleil parmi les vibrations libres et premiers. » (PA, f.157). Il transmet la poussée d'Archimède de l'eau en l'esprit, et la différence entre les idées et les mots réels devient vague avec les mouvements.

Le lieu de la fusion

Dans *Eupalinos*, Phèdre parle à Socrate des créations de Tridon, qui construit des navires en s'appuyant sur les principes tirés de l'observation de la mer¹⁵⁹ : « Il croyait qu'un navire doit être, en quelque sorte, créé par la connaissance de la mer, et presque façonné par l'onde même ! » (*Œ*, II, p.137). On sait que Valéry a déjà découvert une idée identique au moment où il rédigeait son *Esthétique navale* vers 1891 : « La navire est docile aux souffles métaphorique, aux rythmes analogues qu'il capote. » (PA, f.132). La mer se réduit à des forces, formes, mouvements, c'est-à-dire en des éléments applicables à la construction matérielle : « "Une vague" — En quoi est-elle un même ? C'est la continuité des formes et du mouvement. » (*Œ*, I, p.289). Ce qui nous paraît primordial dans le cas de Tridon est que la mer donne les connaissances nécessaires pour construire un objet qui se déplacera dans un

¹⁵⁸ La Fugue est une spécialité de Bach, et de cette perspective, nous semble-t-il, on pourrait aborder le problème posé ainsi par Buchet : « je m'étonne que l'on n'ait jamais rapproché Valéry de J.-S. Bach. Les arts de ces deux grands apolliniens tendent vers le même idéal d'ordre architectural, de précision et de continuité mathématiques. [...] » (Edmond BUCHET, *Ecrivains intelligents du XXe siècle*, Corrêa, 1945, p.163). Robert Pickering fait une remarque importante : « Une œuvre à la fois abstraite et pourtant poétique en résulterait — à l'image, ajoute Valéry, de la systématisation logique de la mélodie et du contrepoint dans l'équivalent musical de la fugue (C, VI, p.554) » (*Paul Valéry poète en prose : la prose lyrique abstraite des Cahiers*, Paris, Lettres modernes, 1983, p.12). Nous allons analyser l'image de cette œuvre à la fois abstraite et poétique plus tard.

¹⁵⁹ Nicole Celeyrette-Pietri remarque la parenté avec les paroles suivantes de Viollet-le-Duc, que Valéry lit vraisemblablement : « Au plus loin en apparence de la pure abstraction, le constructeur de navires, l'homme des édifices mobiles, œuvre à partir des conditions concrètes. / Il sait que la mesure doit non seulement tenir compte de « la nature de la matière employée » (VLD, t.V, p.515), mais aussi du milieu sans cesse en mouvement qui a nom l'Océan. » (« Eloge de Tridon », *Paul Valéry 6*, Paris, Lettres modernes Minard, p.65)

espace marin, c'est-à-dire que le lieu décide de la forme de ses « habitants ». L'objet ainsi construit est puissant, puisqu'il se base sur les connaissances acquises par l'œil et l'esprit, et également beau, parce qu'il est harmonieux avec son environnement, et que cette harmonie suscite l'impression de beau. Cette méthode de construction navale employée par Tridon imite de fait la création de la nature, et Valéry applique ainsi le principe de la genèse des créatures naturelles au processus de production suivi par les hommes.

La mer est le lieu où le réel et la théorie se rapprochent le plus pour Valéry¹⁶⁰. En 1929, il écrit à propos d'Einstein : « La distance entre la réalité et la théorie est telle qu'il faut trouver les points de vue d'architecture. » (C, XIV, p.107). A partir de cette remarque, nous pouvons comprendre pourquoi Valéry considère l'architecture comme un art privilégié, et comment le navire, l'ouvrage architectural de la mer, peut représenter le lien entre la réalité et la théorie. Cette idée est ancienne et provient d'abord, à notre avis, d'*Eurêka*, dans lequel Poe écrit que « les idées et les actes s'interrogent et se répondent nettement »¹⁶¹. Il y déclare également que l'art doit trouver « le mariage de la pratique avec la théorie »¹⁶².

D'ailleurs, comme Léonard et Tridon, la mer est toujours sous le regard de Valéry en tant que lieu psychique et physique. Le processus de création qui commence par l'observation du réel ne se poursuit cependant pas souvent jusqu'à l'œuvre, car aux yeux de l'écrivain, la mer est l'esprit, le lieu du possible et non du réalisé, ce qui fait constater à Valéry que l'œuvre ne peut définitivement y être fixée : « Si je me suis laissé entraîner, c'est qu'un regard sur la mer, c'est un regard sur le possible... » (CE, I, p.1093). C'est là l'état préféré de Valéry, et celui qui est impossible à synthétiser dans un poème.

Valéry a donné à ses premiers cahiers des noms comme « Journal de bord », « Livre de Loch », « Log-Book », qui évoquent la vie maritime. Il réfléchit sur la mer, ainsi que dans la mer : il l'observe, et s'y baigne en se laissant flotter. La mer est un souvenir de sa jeunesse, et entre la mer et l'esprit, Valéry fait un mélange étrange. Dans le passage ci-dessous, il cherche la précision et le rythme par le mariage heureux du langage et de la sensation vécue :

« Ab heterogeno / Une masse mouvante où se heurtent <ou> se touchent ou s'osculent des linges, des fourrures, des tessons, des monnaies, des verres filées, fondus ou taillés, des membres charnus, des muscles ; - par chutes, par ruisseaux, par plaques, par hauteurs. Idées de plonger, de nager, de

¹⁶⁰ N. Celeyrette-Pietri remarque ainsi : « Marianant la pratique et la théorie, il raisonne en terme de formes et de forces. Sa symétrie s'appelle d'abord *équilibre* » (*ibid.*).

¹⁶¹ Poe, *Œuvres en prose*, p.133.

¹⁶² *Ibid.*, p.135.

fouetter, de flotter, de tourner et rouler, de courir d'effleurer, du sucer, de baiser, de trotter, de heurter, de glisser, de parler, etc. etc. La Mer. » (*CI*, p.182)

Les mouvements dynamiques de la mer s'identifient avec ceux de l'esprit, leur donnent corps : c'est une poésie analogique. Voici une remarque de Régine Pietra qui cerne cette identité de manière très juste : « La mer : la poésie. Le nageur sait que c'est la même chose ; une même tentative de dissolution cosmique, de transsubstantiation. »¹⁶³

La mer en tant que métaphore de l'esprit est déjà décrite dans les poèmes du jeune Valéry. Citons par exemple le passage d'un poème écrit en 1889, « La Mer » : « Et la houle odorante au large se dilate / Sinueuse s'allonge et puis se dresse un peu / Comme un serpent sacré sous l'œil fixe d'un Dieu. » (*Œ*, I, p.1589). Le serpent est inspiré de la houle, d'une forme souple et transfiguratrice. Et l'œil d'un Dieu s'en empare. Ce Dieu, résumé par son l'œil, saisit en réalité le principe de la mer.

La question du prélude

Dans la musique, le prélude désigne une pièce courte jouée au début d'une œuvre ; il peut être composé librement, sans contrainte de forme. A partir du XIX^e siècle, le prélude devient indépendant. Il peut s'agir par exemple d'une petite œuvre composée pour le piano. Valéry nomme prélude certains de ses textes en prose, comme dans le *Paradoxe sur l'architecte*, *l'Esthétique navale* et *Le Jeune Prêtre*. A la fin du *Paradoxe*, comme nous l'avons noté, Valéry place des vers, que Gide et Louÿs considèrent comme la meilleure de partie de l'ouvrage. Dans ce sens, on pourrait penser que le texte en prose n'est que le prélude de ce poème. Mais il n'est tout de même pas naturel qu'un prélude soit, comme c'est le cas ici, plus long que la partie principale. De plus, Valéry déclare en 1935 que « La Poésie n'a pas besoin d'être annoncée. [...] Placer, marmonner un peu de prose à l'entrée d'un livre de vers me semble donc, en général, une faute. J'ai commis cette faute, et plus d'une fois ; mais toujours à regret. » (*Œ*, II, p.1366). Regrette-il par ces mots la voie qu'il a empruntée dans le *Paradoxe* ou bien la présentation de celui-ci n'a-t-elle rien à voir avec la faute qu'il déplore ?

Pour compléter l'approche de ce sujet, il faut noter également les nombreuses occurrences du terme de « prélude » dans les notes préparatoires du *Jeune Prêtre* (PA, ff.163, 164, 166, 168, 175). La conception du prélude se complique alors. Valéry pense même que celui-ci devrait apparaître sous forme de vers : « Prélude / Pas de description – on s'entend après tout

¹⁶³ Pietra, *Directions spatiales et parcours verbal*, op.cit., p.34.

– mais un vers descriptif par morceau – » (PA, f.166). Il nous semble que ce à quoi songe Valéry à travers cette notion est au fond quelque chose de simple : il faut faire entendre aux lecteurs le texte qu'ils lisent. Le prélude est avant tout un essai pour introduire dans la littérature une mélodie, une musicalité. Valéry envisage peut-être la situation dans laquelle la lecture crée un son. Pour cela, il est vrai que le poème semble plus efficace. Cependant le morceau nommé « Poème Prélude », dans les manuscrits du jeune écrivain, ne respecte pas la métrique : « Toi qui n'est pas fantôme ! Je t'aime : c'est toi la Reine d'un impossible palais de lumière, au fond de cette verte, humide, et trompeuse Forêt, Forêt d'ombre. » (PA, f.163). La description précède une versification finale. Le prélude, le poème, la prose entretiennent des liens qui ne sont pas aisés à saisir.

Le seul fait qu'on peut tenir pour certain est que vers 1891, rivalisant avec la composition musicale, Valéry a plusieurs projets de prélude, mélangeant à chaque fois le poème et la prose. Dans sa vision, la prose n'est pas secondaire par rapport au poème. Le passage suivant, écrit beaucoup plus tardivement au sujet du prélude de *Lohengrin* de Wagner, éclaire le concept d'une manière très intéressante :

« Emploi des durées, et des hauteurs de notes et timbres pour fixer au plus tôt l'état d'attente "infinie", et le *fermer* – Etat analogue à une *obscurité-silence chargée* (cf. un homme qui s'éveille dans les ténèbres – et écoute..) – alors *tout est possible* – Le maximum de production, de "foi", d'écart, de "profondeur" est créé. » (C, XXII, p.699 ; C2, p.978 : 1939)

Le prélude est donc la création d'un état privilégié, et c'est ainsi qu'il pourrait être une préparation pour l'œuvre qui va commencer. Il produit une attente, ouvre un espace pour accueillir l'œuvre ; dans cet espace, elle peut s'épanouir au maximum¹⁶⁴. L'idée qu'il faut utiliser les durées et organiser l'espace par des signes est elle aussi tout à fait primordiale. La « Musique, seul art qui fixe les changements » peut devenir le modèle de tous les arts (CVI, p.48 ; C, III, p.43). Autrement dit, elle façonne l'espace selon les désirs. C'est ainsi que la musique est comparée avec l'architecture. La construction, la combinaison, la composition, ces facultés de l'esprit qu'on trouve chez le grand musicien séduisent Valéry profondément : « l'homme que j'ai envié, c'est Wagner. Et non pour autre chose que pour le plaisir qu'il a dû avoir à construire, combiner, composer ses grandes machines musicales » (CE, I, p.59).

¹⁶⁴ Jeannine Jallat commence son analyse du concept de Prélude valéryen ainsi : « *La Jeune Parque* commence par un prélude peut-être qui appartient au projet ancien du *Jeune Prêtre*. » (Jallat, *op.cit.*, p.359). Le prélude est un effet ; avec ce principe, Jallat démontre l'existence intertextuelle du Prélude admirablement (*ibid.*, pp.359-370).

Valéry trouve un modèle du système de notation dans la musique. Ce système peut indiquer précisément l'acte à effectuer : « La note musicale correspond à une phrase entière puisqu'elle signifie : Faites ceci. » (C, III, p.149). Valéry s'intéresse à la musique parce qu'elle présente un lien tout à fait direct entre les signes et les effets : les notes indiquent avec certitude les sons à produire pour arriver à la mélodie désirée. La musique inspire Valéry en tant que système de notation, comme la géométrie.

Dans un plan que Valéry prépare pour son ouvrage, on peut lire les idées qui devront apparaître, et elles sont numérotées : Valéry essaie de ranger ses idées selon une structure symétrique :

« C'est d'abord un bruit de rames. Le soir les ramène. Le vent dans les feuilles lasses du jardin qui s'obscurcit fait un bruit de rames et de toiles....

- 1 L'Océan clapote dans mes rêveries
- 2 Ils virent sur la houle spirituelle
- 3 Ce sont les bateaux frêles au loin dans ma cervelle
- 4 L'ombre des voiles sur mon âme
- 5 Toute la mer dans mes rêveries
- 6 Les esclaves des rames
- 5 Les nef's nuptiales – baisers – parfumés [...]
- 4 Départ de souvenir à l'ombre des voiles
- 3 (Départ) comme un adieu de marines
- 2 Quelque soir éternel
- 1 Pensons y bien. » (PA, f.128)¹⁶⁵

Cependant, la réalisation pratique de cette symétrie dans la rédaction de l'œuvre n'est pas évidente. Comment est-il possible de ranger les phrases symétriquement ? Peut-être Valéry envisageait-il quelque solution jouant sur le sens, la forme, le ton, la vitesse de chaque partie... Il nous semble en tout cas que dans l'extrait le plus longuement rédigé des manuscrits, au folio 129, chaque idée apparaît telle que mentionnée dans ce plan.

« Le soir lentement *les* ramène... c'est d'abord un bruit de rames dormantes <endormies> que la brise solennelle parmi les feuilles *de* notre jardin [la phrase inachevée] ...

Une vague *frémit dans* mes rêves. Ils virent comme des fleurs sur la houle spirituelle.

¹⁶⁵ Dans une note préparatoire d'*Agathe*, Valéry fait un plan similaire, mais non symétrique, nommé « exposé analytique » du folio 118. Ce qui est intéressant est que Valéry applique le Prélude à *Agathe* (Agathe, f.112)

Ce sont les mille petits bateaux qui voguent au loin et s'amuse à la dérive : ils s'abandonnent à la mer. Sur mon âme qu'elles rafraichissent je sens fuir comme un vol l'ombre des voiles qui se glisse. Merveilleux Océan ! il clapote dans mes rêveries, par-dessus toute vérité, ayant enseveli les vieux jardins et les beautés, et tous les livres qui me souriaient jadis, avant la brise. Et je n'oublierai pas les détresses marines oubliées depuis tant d'années, ces obscurs désespérés, esclaves des rames sur nos galères... ces noirs sans larmes qui se mouraient malgré la mer de mélancolie et d'obstination – Ni vous déjà lointaines, comme des étoiles, belles nef nuptiales, bateaux pleines de bouquets dont les fuites occidentales emportent vers les départs les fiancées filles des rois. Dépéris à l'abri des toiles, *comme* elles, dépéris de souvenir sans nulle rose à respirer – c'est nous autres ! Dépéris comme une chanson s'évapore... quelque soir éternel – Pensons y bien. » (PA, f.129)

Les mots rident la surface de la mer dans le rêve, « par-dessus toute vérité ». Pourquoi cet au-delà ? Parce que dans ce rêve, on renonce à ce qu'on considère comme la vérité, et il faut trouver une vérité toute neuve. Ce rêve ensevelit « les vieux jardins et les beautés et tous les livres ». Un autre passage du *Cimetière marin* nous arrive à l'esprit : « Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre ! / L'air immense ouvre et referme mon livre, / La vague en poudre ose jaillir des rocs ! » (*Œ*, I, p.151). Il faut fermer le livre et aller ailleurs pour trouver la vérité. Il est étonnant que Valéry écrive ce passage en 1891 : « Le livre fermé, ivre de l'ivresse suprême des imaginations rapides assimilées, je courus à travers la campagne en un torrent de pensée emporté. Et je voyais bien. Ma vie s'opposait à moi et je la regardais hors de moi comme un roman, lu dans mon cerveau. » (PA, f.114). C'est une annonce surprenante. Ce sujet fortement faustien amène l'écrivain à la quête d'une psychologie¹⁶⁶.

Il faut aussi noter que Valéry évoque l'état du sommeil dans le prélude : « un prélude vague, dormant sur le sujet de typiques indications [...] ». Ce sommeil influence-t-il toute l'histoire qui suit ? Il nous semble en effet que Valéry pense que toute l'action se déroule dans le sommeil, c'est-à-dire qu'il souhaite décrire un rêve de bateaux. L'œuvre serait la description d'un rêve, dans lequel les idées de navires se mettent en mouvement. Des bateaux oniriques surgissent et se meuvent : « Une vague frémit dans mes rêves. » (PA, f.129), et le héros crie : « Merveilleux Océan ! il clapote dans mes rêveries » (*ibid.*). Il y a de nombreux autres termes appartenant au champ lexical du sommeil, comme « un bruit de rames dormantes/endormies » et « Ce sont les bateaux frêles au loin dans mon sommeil » (PA,

¹⁶⁶ Dans un morceau d'*Igitur* nommé « Le coup de dès », Mallarmé écrit ainsi une parole d'*Igitur* : « ferme le livre – souffle la bougie, - de son souffle qui contenait le hasard » (*Œuvres complètes I*, p.477). Cela nous fait penser au passage l'intelligence à la vraie psychologie chez Valéry.

f.128). Un drame joué par des bateaux nés de l'imagination, à l'intérieur d'un rêve, cette conception de l'œuvre nous fait penser nécessairement à *Agathe*. La scène du sommeil et le drame des idées annoncent-ils le futur livre ?

Les œuvres symphoniques

Le *prélude à l'esthétique navale* ou la *Symphonie marine* ; le terme de symphonie représente également l'intention de créer de la musique dans la littérature¹⁶⁷. A propos d'un autre projet d'œuvre laissé inachevé, *Le Sourire funèbre*, Céline Sabbagh estime que « *Le Sourire funèbre*, comme les autres projets de symphonie, devait être une œuvre en vers, le schème en prose n'étant qu'un point de départ. »¹⁶⁸ Il nous semble cependant que ce projet d'œuvre est différent des « autres projets de symphonie », y compris de la *Symphonie marine*, pour lesquels la forme ultime est la prose à notre avis : celle-ci n'est pas jugée inférieure au vers, même si l'on trouve aussi dans les manuscrits un passage rédigé en vers.

De plus, dans le cas particulier du *Sourire funèbre*, son lien avec Narcisse laisse à penser que cette œuvre devait s'unir avec le poème contemporain du même nom. Valéry brosse dans une note le portrait de ce personnage ainsi : « Il aime en lui ce reflet de beauté universelle et divine qu'il parle. Il aime Dieu en lui – ce n'est que par l'amour qu'il le peut connaître – c'est là triste. » (NAI, f.72v^o). Dans *Le Sourire Funèbre*, Valéry décrit une scène évoquant Narcisse : « tu es belle on le verra et toi-même connaîtras les miroirs.. » (PA, f.184). Le miroir est un motif narcissique, mais le personnage cependant est féminin. Citons un autre passage pour confirmer que c'est bien une femme qui est en scène : « Tu seras la plus belle au-delà du Léthé / Sous les cheveux illuminés d'anciens abîmes » (PA, f.181). Ces belles phrases sont composées en vers. C'est l'histoire d'une femme, Psyché¹⁶⁹ : « Psyché voici la beauté ! la nudité. Tu souriras Psyché, tu souris ! le beau sourire ! » (PA, f.184). Ce nom, nous semble-t-

¹⁶⁷ Jeannine Jallat analyse minutieusement la Symphonie de Valéry dans son *Introduction aux Figures valryens*, pp.336-344.

¹⁶⁸ « Transformation textuelle : Le Sourire funèbre », *Ecriture et génétique textuelle*, p.134. Comme *Le Sourire funèbre*, Valéry écrit des ouvrages regroupés sous le thème de la mort à cette époque. Par exemple, dans le poème « La suave agonie » les « Yeux » changent de regard dans la nuit et le matin, la première étant considérée comme le moment privilégié où le poète entend la « Voix ». (*Œ*, I, p.1585). Le poète ne peut accéder au secret de la création, et il en souffre, ce motif étant partagé avec les textes en prose que Valéry écrit avant 1890, et, comme Sabbagh le remarque, est exprimé sous une forme plus raffinée et perfectionnée dans les vers de 1891.

¹⁶⁹ Comme on le sait, Valéry hésite longtemps sur le titre du poème qui s'intitulera finalement *La Jeune Parque*. Louÿs lui propose le titre de « Psyché » (*Corr.GLV*, p.1105), « Île » (*ibid.*, pp.1216, 1230). Florence de Lussy évoque ce sujet dans *La Genèse de la Jeune Parque*, Minard, Paris, Lettres modernes, 1975, p.116.

il, place cette œuvre dans le sillage des œuvres poétiques qui convergent vers *La Jeune Parque*, qui pourrait aussi s'appeler Psyché... Narcisse ou Psyché ? Se regarder ou se sublimer ?

Par ailleurs, sont abordés dans le *Sourire Funèbre* des motifs tels que la fleur, l'eau ou la musique que l'on retrouve dans *Purs Drames* et les autres. La fleur est le symbole d'une idée réduite à son essence : « L'idée est la fleur de l'homme. La fleur n'a-t-elle son être beau, son "Idée", dans le jardin ? » (PA, f.167), écrit Valéry dans le brouillon du *Jeune Prêtre*. Le thème de la pudeur y apparaît également : « La pudeur vis-à-vis de Dieu. Dieu voit tout. Ce qui est pur n'est pas pudique » (PA, f.169). La pudeur est ainsi liée à la notion de pureté : ce qui est pur est destiné à apparaître. Dans *Purs Drames*, le poète annonce solennellement l'aube des formes : « Elle [« la grande lumière »] va s'éveiller, peut-être, pour inventer une pudeur... —Abriter ses douceurs d'un coude ? Le sais-je ? Mais, —simplement, —c'est une nue » (CE, I, p.1606), et cette entité « nue » rappelle la nudité de Psyché : « l'eau pure de ses épaules » (PA, f.186). Il nous semble qu'évoquer les formes pures est le but final de ces textes.

Concrètement, dans le projet de la *Symphonie marine*, Valéry essaie de construire le plan de la pièce : la symphonie se compose de quatre mouvements :

« Allegro La Mer maternelle 20 mesures » (CI, p.413)

« Andante Les bateaux, – danseuses –

Leur être, leur volonté, leur forme

La Forme du vaisseau. 30 mesures » (*ibid.*)

« Scherzo Toute la flotte – . 60 mesures

[...]

L'intensité

La Tempête » (*ibid.*)

« Largo La Beauté, le Mysticisme 40 mesures » (*ibid.*)¹⁷⁰

¹⁷⁰ Nous avons cité les phrases tirées du travail de transcription du *Cahier 1894-1914* tome I, parce que le passage a été bien rangé et préfigure la composition finale. Mais dans le manuscrit, chaque vitesse est exprimée séparément, et on voit que le travail de la transcription contient celui de la reconstruction du texte dans l'édition du cahier.

Ex. « Allegro – 20 mesures / Il s'incline suivant les moindres désirs de la mer – c'est une musique. / Le beau danseur resplendit beau de ses voiles, voilé d'argent. [...] » (PA, f.124 v°)

« Andante – 30 mesures / La danse des bateaux. Leur forme, leur beauté, leur volonté. » (*Ibid.*).

« Largo – 30 mesures / Ev. Jo hamite. / Calme lumineux – c'est la nuit – taux des astres. / Le vaisseau et sa beauté spirituelle. / Actions de grâces. / La mer est une musique. Les bateaux y dansent. / Mer – jadis apparue la première. » (PA, f.125).

Le squelette de cette composition transparaît dans ce long passage sur le projet d'ouvrage décrit dans une lettre à Gide de l'été 1891 :

« C'était d'abord : un prélude vague, dormant sur le sujet de typiques indications, en phrases non liées mais simplement juxtaposées – le tout en *sourdine*. » (*Corr.G-V*, pp.161)

<Allegro> « Puis un vaisseau se détache des lointains primitifs que j'évoquais en commençant : il approche. Il s'incline suivant les moindres désirs de la mer. » (*Ibid.*)

<Andante> « Une première idée se dégage : la mer est une *musique* où valse le beau navire voilé d'argent... Il se laisse bercer mais cette nonchalance trahit cependant une *volonté*. Ce caractère de volonté est alors développé. Être du bateau. » (*Ibid.*)

<Scherzo> « Partie technique. Gymnastique descriptive. Les engins, les toiles, les rames. La *morale* de cette existence artificielle, c'est-à-dire l'antagonisme entre la force du vent et des lames, et celle de l'intelligence qui tient la barre. Analogie à peine indiquée avec la vie des hommes. Puis ces résultats se cachent un moment. L'horizon se peuple de galères. Toute la splendeur marine est appelée en quelques phrases. Le paysage se précise... Cependant des nuages s'amoncellent. L'eau bouillonne. Un orage se manifeste, et tout le morceau prend de plus en plus une allure double et symbolique. La volonté du navire reparaît. Il lutte. » (*Ibid.*)

<Largo> « A travers la brume passe le Vaisseau fantôme. Tout est mobile et périlleux [note : ou « périlleux » ?]. C'est le désespoir universel des tourmentes. Mais quelle est cette lueur douce, là-bas ? On dirait que le vent caresse, maintenant. Les angoisses du navire s'apaisent. On dirait que quelqu'un marche sur la mer, écrasant le mal des tempêtes sous des pieds nus. Oui ! c'est lui ! C'est lui ! C'est la paix. / Calme immense. La lune revient. » (*Ibid.*, pp.161-2)

Il est possible que ces dernières phrases appartiennent plutôt au Final, parce qu'on voit dans la lumière finale quelque chose d'apocalyptique. Valéry pense que le final devrait être un sonnet : « Final. Sonnet apocalyptique » (PA, f.125). Cette idée nous rappelle immédiatement la structure du *Paradoxe sur l'Architecte* et du *Jeune Prêtre*.

Dans la lettre à Gide, Valéry écrit : « A travers la brume, passe le Vaisseau fantôme » (*Corr.G-V*, p.161), ce qui n'est pas sans faire penser à la pièce wagnérienne « Le Hollandais volant ». Il nous semble que les phrases de Valéry ont d'ailleurs quelque ressemblance avec l'intrigue de l'opéra de Wagner : la fin de la *Symphonie marine* est également une sorte de drame du salut, quand l'apparition d'une lumière apaise la souffrance précédente. Mais dans le texte de Valéry, l'être qui marche sur la mer pour ramener la paix évoque plutôt l'image de Jésus. Il arrive que la figure du Christ apparaisse dans les œuvres du jeune Valéry, comme un personnage mythologique plutôt que religieux, comme dans les *Noces de Thulé*.

Concernant la référence à Wagner, dans la version rédigée du manuscrit, folio 129, Valéry fait aussi figurer le vaisseau, mais cette fois-ci, le motif qui l'inspire est sans doute différent : « comme des étoiles, belles nef s nuptiales, bateaux pleins de bouquets dont les fuites occidentales emportent vers les défaites les fiancées des rois. » Ces bateaux n'évoquent-ils pas les « nef s nuptiales » d'Iseult ? L'élément wagnérien serait ici *Tristan et Iseult*. Les nef s s'effacent lentement et progressivement dans l'atmosphère vague du lointain. Retournent-elles à l'éternel ? Le calme, l'affaiblissement vers la fin nous font penser à la mort. Mais la dernière phrase est : « Pensons-y bien », et c'est plutôt une annonce du commencement de la pensée. La mort pourrait être le commencement, selon le cycle que Valéry invente dans l'« Essai sur le mortel ».

La mer musicale et la mer mécanique

Il n'est selon nous pas impossible que le projet étrangement connu sous deux noms, *l'Esthétique navale* / *la Symphonie marine*, change de sujet à mi-chemin. La conception de cet ouvrage continue en effet pendant des années, et il nous semble que l'intérêt central de l'auteur se déplace petit à petit d'une tentative d'application de la musique à la littérature vers la construction d'une littérature géométrique et même dynamique. La mer est depuis le début une métaphore de l'esprit, et elle prend une importance croissante. La description de ce lieu reflète les expériences vécues et les souvenirs, et surtout elle est fondée sur les sensations :

« Etrange base : dans tous les moments de troubles, quand l'onde générale de la vie revient à ce point géométrique qu'enfant j'ai voulu être, les images de mon esprit sont une mer toujours, où j'use les dernières minutes d'une vie ou d'une veille. Je confonds alors mon existence avec tout ce pays du large, et je me sens dissoudre. Ce qu'on appelle le sentiment, c'est cela pour moi... et je suis, à travers l'abstrait même d'édifications et d'analyses, l'influence ou la déformation de ce rêve. Et c'est là pourtant que, dans leurs instants d'exaltation et de possession en moi, les formes d'amitié ou d'amour se baignent aussi, finissent de se baigner aussi. » (*Corr.G-V*, p.280)

Ecrit ainsi Valéry dans une lettre à Gide de 1894. Une page des cahiers de la même époque, consacrée au « plaisir naval » (*CI*, p.179), nous montre l'intérêt de Valéry pour l'analyse géométrique et dynamique. Par rapport à ce passage, une autre description qu'il écrit à Gide entre en contraste merveilleusement en un sens :

« Et si je te disais que j’admire – en littérateur – des pages de géomètres, que nul, ni Rimbaud, ni... la réalité ne m’a donné la *vue*, la déglutition de la mer – comme d’ouvrir un Laplace au hasard, l’autre jour, à la page des flux et des marées. *Extemplo*, le glouglou et le déhanchement m’en vint, le ton d’acier, le gonflement et les fuites précipitées à l’Ouest. Le mot : syzygie ! l’odeur de ce machin qui bouge et luit entre azimuths, coordonnées, parallaxes, etc., la hauteur du soleil, – tout. » (*Corr.G-V*, pp.258-9 ; août 1893)

Nicole Celeyrette-Pietri voit dans le passage de la sensation à la mécanique l’animation des connaissances scientifiques, surtout celles de Laplace : « Si le nom de Laplace apparaît plusieurs fois dans les notes et les *Cahiers* des années 1894, il faut savoir que l’imaginaire marin se nourrit alors moins des souvenirs de Sète, que de la *Mécanique céleste*. »¹⁷¹ Mais finalement, il nous semble que la représentation de la mer chez Valéry ne se départit jamais de ces deux aspects, sensibilité et science : une « architecture interne » (*CI*, p.179), c’est ainsi qu’il précise son projet de la mer.

Dans son premier cahier, « Journal de Bord », Valéry note à la deuxième page: « Critique d’art / Esthétique Navale / Cité moderne » (*ibid.*, p.47), et cite les noms d’hommes de sciences et de Wronski. Dans une page du cahier « Self-Book », Valéry consigne ses réflexions sous le nom de Plaisir naval. En parallèle des approfondissements sur les aspects techniques et scientifiques, l’intérêt porte sur le problème de l’expression, du langage, comme le prouve l’emploi des termes « langage maritime » (*ibid.*, p.181) et « Equation p[sychologique] de la mer et de l’air » (*ibid.*, p.179). A ce moment-là, le sujet de la musique est totalement mis en côté, cependant que les bateaux continuent de jouer un rôle prééminent : « Je ne vois aucune bonne raison pour qu’une philosophie ou psychologie donne plus d’idées sur les grands Bateaux (Vie, destinée, Moi, etc.) que la géométrie. » (*Corr.G-V*, p.574), confirme ainsi Valéry en 1900. Peut-être Valéry renonce-t-il ou oublie-t-il son idée de symphonie, tandis qu’une esthétique navale survit en se transformant : l’application de la musique à la littérature en prose est un projet abandonné, une question sans réponse, et la connaissance de la mer au travers des disciplines scientifiques de la dynamique et du langage devient un des principaux buts de l’œuvre.

Valéry écrit au tout début de sa rédaction dans une note préparatoire : « La mer est une musique. Les bateaux y dansent. » (PA, ff.124v°, 125), et un projet qui resterait fidèle à cette première inspiration semble au fur et à mesure qu’il progresse impliquer une conception de plus en plus complexe. Valéry avoue à Gide les difficultés qu’il rencontre à ce sujet :

¹⁷¹ « Éloge de Tridon », *op.cit.*, p.118.

« J'ai eu le malheur de voir cela trop vaste. D'abord cela m'est apparu purement technique – esthétique. Mais c'était un volume à faire et des années en somme perdues de recherches : puis, quelque beauté [*que*] j'y trouvais, c'était un peu fastidieux et tout descriptif. Alors ma conception s'est fantastiquement élargie, et l'œuvre elle-même diminuait de dimensions. » (*Corr. G-V*, p.161)

Il nous semble que Valéry décide à moment donné de faire de ce projet son chef-d'œuvre dans lequel afflueraient toutes ses pensées autour de la littérature. Il souhaite construire une œuvre synthétique, rassemblant l'ensemble de sa réflexion, et cela en rend la réalisation impossible.

IV. LE JEUNE PRÊTRE

Deux versions du *Jeune Prêtre* : un « poème total »

Le Jeune Prêtre, ce titre apparaît d'abord apposé à un poème que Valéry adjoint à sa première lettre à Mallarmé en octobre 1890. Ce poème raconte le drame qui se passe chez un prêtre, qui dirige les cérémonies religieuses. Il existe un autre *Jeune Prêtre*, moins connu que le poème : c'est un texte en prose que Valéry écrit vers 1891 et laisse inachevé. Ce texte inédit, conservé à la Bibliothèque Nationale, se compose de plus de vingt pages de brouillons (PA, ff.156-179), dans lesquels on trouve des paragraphes plutôt rédigés en phrases (ff.157, 160, 164), ainsi que des notes fragmentaires qui constituent la majorité du document. Si l'on compare ce brouillon avec le poème, le thème abordé semble largement partagé. Le jeune poète est le prêtre. Dans les pages du manuscrit, on trouve une remarque qui éclaire probablement le lien entre le poème et le texte en prose : c'est l'appellation « poème total » (PA, f.170).

Valéry nomme le texte en prose « prélude », et la place de celui-ci est peut-être au début du poème : « Prélude / *pas de description* – on s'entend / (après tout – mais un vers descriptif par morceau » (PA, f.166), ou encore : « Drame simple – à thème vaste et un seul [...] Amener à réunir dans le vers » (*ibid.*). La partie en prose est un prélude pour introduire le poème, et l'œuvre en prose découle de ce vers final : « J.P. Le drame doit vraiment commencer à sa dernière ligne. » (PA, f.179). *Le Jeune Prêtre*, un « poème total », est donc composé d'un prélude en prose et d'un final en vers. C'est avec la même idée finalement que

Valéry élabore le *Paradoxe sur l'architecte* et l'*Esthétique navale*. En outre, il est intéressant de noter ici que Judith Robinson-Valéry souligne le caractère mystique du terme de prélude valéryen, en évoquant son expérience de l'écoute du prélude de *Lohengrin* de Wagner : celui-ci est « un des principaux symboles de l'état mystique dans ce qu'il peut avoir de plus intense, précisément »¹⁷². Pour éclaircir son idée, elle cite des passages des cahiers ; celui-ci-dessous, dont elle ne reprend qu'une partie, est tout à fait intéressant :

« En fait de "mystique", rien ne me convient mieux que le Prélude de Lohengrin. / Là, pas de mots (Baudelaire, traducteur ?) [...] Dans le Prélude, il n'y a que l'excitation du type "émotion mystique". Il serait intéressant de faire littérairement une tentative analogue [...] C'est bien la "mystique sans Dieu" (cf. Teste). Or, il faut observer que ce sont des effets physiques *rares*, des "sensations", qui constituent toute la *valeur* des termes sans référence hors du langage – et ils ne peuvent en avoir d'autre – » (C, XXVIII, p.217)

Valéry a fait en réalité cette sorte de tentative à plusieurs reprises comme on le sait bien. Il révèle ici qu'essayer de suivre en littérature l'exemple du prélude de Wagner soulève les problèmes des effets, des sensations, et enfin du langage. Comment ceux-ci peuvent-ils être résolus de concert dans une seule littérature ? La question primordiale pour notre étude s'élève là, avec la fameuse appellation testienne de « mystique sans Dieu ».

Le poète - Villiers, Poe, et le pouvoir de synthétiser

Un passage trouvé dans une note inédite du jeune Valéry révèle une de ses intimes convictions : c'est le poète qui le mieux pourrait faire la synthèse de tous les arts et savoirs intellectuels.

« Pour le savant, le monde est un [monde] analytique et habituel, abstrait, rationnel.
Pour le philosophe, le monde est un [monde] synthétique et abstrait, idéal.
Pour le musicien, il est gamme et notes.
Pour le peintre, il est couleur ou ligne (dualité).
[...]

¹⁷² Judith Robinson-Valéry, « "TO GO TO THE LAST POINT" A la recherche d'une nouvelle définition du mysticisme », *Paul Valéry, Musique, Mystique, mathématique*, Presses universitaires de Lille, 1993, p.21.

Pour le Poète, qu'est le monde ? Ni couleur, ni musique, ni ligne, ni habitude, ni être, ni idée, mais synthèse du tout, cela au moyen de la langue affirmation des analogues entre les objets ou entre les sujets, entre les phénomènes et les idées au moyens du langage et du rythme. » (NAI, f.88)

Au dessus de tous les composants artistiques et de toutes les grilles de lecture scientifiques, on trouve une langue. Le poète, qui la maîtrise le mieux, devient ainsi le plus puissant. Que raconte-il avec ce langage ? Pour lui, le monde est une synthèse. Le travail du poète est de montrer les relations analogiques qui existent entre tous les êtres au moyen de la langue. Pour cela, le poète se donne la tâche de transformer ce qu'il voit ou reçoit du monde en langage. Changer les objets en mots, c'est recréer un monde avec les mots : « A nous ! Le microcosme ! Un mot pour créer et le verbe se fait chair ! » (NAI, f.72)

Dans la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam, Valéry affirme que Wagner ouvre la voie à un art synthétique, le même que Villiers poursuit : « Le rêve qu'il [Wagner] a presque accompli d'une synthèse de tous les arts sur un théâtre, [...] ce rêve a toujours poursuivi Villiers de l'Isle-Adam » (*Œ*, I, p.1756). La synthèse des arts est, comme pour les autres artistes contemporains, l'idéal de Valéry, qui confie son rêve au personnage du poète. Villiers envisage de faire de la littérature en prose un art synthétique, et pour cela, il devient un écrivain important pour Valéry, et même le meilleur : « Il [Villiers] devient le plus fécond inventeur de phrases synthétiques et fortes qui contiennent une essence violente de Pensée » (*Œ*, I, p.1754). Les phrases de Villiers renferment l'essence de la pensée : Valéry considère donc que Villiers est un écrivain qui lie littérature et pensée¹⁷³. Valéry n'admire-t-il pas Poe pour la même raison ? Il écrit de plus ainsi : « La pensée de Villiers a erré, de même, parmi presque toutes les philosophies et les croyances. » (*Ibid.*). Il nous semble que Valéry voit la littérature de Villiers avec presque le même intérêt que celle de Poe.

A propos du thème du *Jeune Prêtre*, Valéry écrit : « Drame simple – à thème vaste et un seul. Naissance de la Parole. » (PA, f.170). C'est là encore le titre de l'ouvrage de Poe. Cette parole n'est pas l'objet à expliquer dans le texte, mais plutôt la façon dont il faut écrire : « La Parole est le miracle de la volonté. » (NAI, f.72). Par ailleurs, Valéry souligne l'influence qu'a eue Poe sur Villiers :

« Suscité par elles [les œuvres de Poe], ayant subi les approches du pédantisme et de la fausse science, il personnifia l'horreur des savants étroits, des cerveaux mécaniques, des sottises d'un

¹⁷³ Toshinao NAKAMURA analyse l'influence de Villiers de l'Isle-Adam chez Valéry (« Réflexions sur les contes de Valéry : Valéry lecteur de Villiers de l'Ile-Adam », *Paul Valéry* 12, pp.105-112).

industrialisme ennemi de toutes théorie pure, et les condamna d'une parole biblique qu'il jetait à son siècle aussi fou que les autres siècles » (*Œ*, I, p.1755)

Valéry admire ici Villiers, porteur d'« une parole biblique » qui règne sur tout, à la suite de Poe. Il précise ce qu'est cette parole : c'est « la substance quasi divine » (*ibid.*) qui se dégage de l'interprétation par le poète inspiré de l'enchevêtrement des pensées pêle-mêle des hommes d'église, des philosophes, des mystiques... Valéry écrit autrement ainsi :

« Quiconque s'est approché du secret qui gît dans cet art littéraire, le plus difficile à réduire, à analyser, art complexe qui joue avec des éléments – les mots – dont chacun contient une idée, art qui sait peindre, chanter, qui sait atteindre à l'émotion presque indicible, comme à la joie des sens, quiconque a connu de près cet art, comprendra aisément le désir du Poète. Il sentait qu'il y avait *quelque chose* à oser. » (*Ibid.*, pp.1756-7)

Que cherche-t-il ? Dans la prose de Villiers, il existe une substance, un secret, une chose dont l'état est difficile à analyser. Il s'agit certainement de ce que Valéry cherche à travers ses tentatives d'œuvres en prose de l'époque.

Le prêtre, l'église

Valéry trouve quelque parenté entre le travail du prêtre et celui du poète. Il écrit dans une lettre à Gide en 1891 : « nous sommes tous de petits garçons près des liturgistes et des théologiens, puisque les plus géniaux des nôtres, Wagner, Mallarmé, s'inclinent – et *Imitent*. » (*Corr. G-V*, p.127)¹⁷⁴. C'est en respectant des règles que le poète compose une œuvre, comme le prêtre dirige une cérémonie. Ce rapprochement donne quelque sens mystique et religieux au travail du poète. *Le Jeune Prêtre* tâche d'ordonner ses idées, comme si celles-ci étaient dirigées par « la Prière d'un prêtre » (PA, f.176). Les grands artistes respectent toujours une forme et des règles dans la création, et ainsi leur personnage s'identifie avec celui du prêtre, serviteur de Dieu. Le jeune prêtre qui apparaît dans le poème est cependant « lassé de

¹⁷⁴ Roland Barthes appelle le livre de Mallarmé une « liturgie ». Ce terme est sans aucun doute essentiel pour sa littérature. Valéry pense faire correspondre le travail du poète à une liturgie dans *Le Jeune Prêtre* vers 1891-1892. La notion de liturgie peut représenter une série d'actes se conformant à des règles pour arriver « là-haut ». Barthes cite Mallarmé : « un étrange petit livre, très mystérieux, un peu déjà à la façon des Pères <toujours la matrice du livre de religion>, très distillé et concis... » (*Œuvres complètes, op.cit.*, p.851) » (Préparation du roman, p.249)

l'exégèse et des mots liturgiques » (*LQ*, p.29)¹⁷⁵, sort de l'église, et souhaite s'échapper vers « Là-haut » (*ibid.*), où résident les anges. Il nous semble que cette fin est allusive : elle ne permet pas à ce poème de demeurer un simple hymne à la poésie.

Valéry, s'adressant à Gide, insiste sur ce point : « Mais *toutes les fois*, absolument toutes, que cette intention s'éclaire, je suis solennellement confondu par la pensée que tout Drame est impossible après la Messe. Qui dit Drame pense exotérisme, spectacle. Seule apparition de l'Art devant nous – tous. Et le drame liturgique est la Perfection – dans la Perfection. » (*Corr.G-V*, p.190 : 5/12/1891). Le sommet du drame est donc une messe. L'art que Valéry veut mettre au jour est un drame liturgique, dont la messe serait le modèle : une harmonie entre les gestes, les paroles, la musique et l'effet théâtral se jouant dans un espace sacré. Il nous semble que le passage suivant tiré de la même lettre à Gide représente la conception qu'il a du *Jeune Prêtre*, œuvre qui ne sera finalement jamais rédigée :

« Qui me donnera une foule totale, la foule de tous les sexes, âges, conditions, pensées, une foule venue la vigile se repentir et dire toute son âme à un homme sacré ; elle a jeûné depuis la minuit et réclamée par les cloches, frémit dans les nefs merveilleuses. Comme prélude, la paix, la sérénité difficile obtenue ce matin, - comme dénouement la participation à la divinité, le miracle accordé à chacun par la communion. Et tout le temps de la cérémonie, la beauté des paroles antiques, le geste, les orgues, l'émotion qui s'enfle à chaque minute de la durée mystique, la défaillance dans l'enthousiasme, la petite mort qui saisit à la gorge à l'élévation, puis l'Être. C'est le spasme extraordinaire de l'extase, le chef-d'œuvre de tous les arts, la Chair tenaillée puis abolie par la seule Puissance de la Pensée. » (*Corr.G-V*, p.191)

Le chef-d'œuvre de tous les arts, il nous semble que Valéry ne dit pas dans son poème ce qu'il entend par là. On peut savoir qu'il écrit quelque chose de sensoriel, et même sensuel¹⁷⁶. En outre, l'objectif de ce projet est révélé par les questions posées à la fin : « quel Poe a trouvé cet effet ? » (*Ibid.*). Une rivalité vis-à-vis de Poe précède ce projet : il faut inventer un effet plus puissant que celui de Poe. Valéry souhaite croire que la pensée est plus puissante que la parole. Ce qui est important pour lui est de construire l'œuvre d'après une meilleure théorie que Poe.

¹⁷⁵ Nous citons cette phrase depuis la version de *la Conque* de 1891. Dans la version de 1890, Valéry écrit : « lassé de l'exégèse et des chants liturgiques » (*Œ*, I, p.1581).

¹⁷⁶ Pour remarquer ce caractère sensuel indéniable dans *Le Jeune Prêtre*, Nicole Celeyrette-Pietri analyse admirablement le personnage de cette œuvre, en référant aux notes sur « Mme de R... », basées sur les expériences réelles de l'amour du jeune Montpelliérain (*Valéry et le Moi. Des cahiers à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1979, pp.213-215.)

Plus tardivement, Valéry compose une œuvre qui nous semble avoir un lien secret avec *Le Jeune Prêtre* : c'est *Amphion*. Il explique à quel genre appartient son ouvrage par négation : « J'ai donc écrit *Amphion*, et j'ai appelé ceci : *Mélodrame*. Je n'ai pas trouvé d'autre terme pour qualifier cet ouvrage, qui n'est certainement ni un opéra, ni un ballet, ni un oratorio. Dans ma pensée, il peut et doit se rapprocher d'une cérémonie de caractère religieux. » (*CE*, II, p.1282). L'œuvre considérée comme une « cérémonie de caractère religieux », c'est peut-être la conception qui prévaut à partir du *Jeune Prêtre*¹⁷⁷?

Dans un rite religieux, la musique a sa place, et en même temps, la musique elle-même crée une sorte de rite. C'est-à-dire que la musique puissante domine les auditeurs, comme les fidèles obéissent au prêtre qui préside la cérémonie. Valéry écrit sur cette fonction de la musique le passage suivant :

« [...] elle réalise, d'ailleurs, comme fait une fonction liturgique, la fusion de tout un auditoire [...] car un millier d'êtres réunis qui, par les même causes, ferment les yeux, subissent les mêmes transports, se sentent seuls avec eux-mêmes, et pourtant identifiés par leur émotion intime avec tant de leurs prochains, devenus véritablement leurs semblables, — forment la condition religieuse par excellence, l'unité sentimentale d'une pluralité vivante. » (*CE*, I, p. 699)

Le prêtre et le musicien partagent ainsi le même pouvoir d'orienter les gens dans la même direction. Les expressions corporelles, physiques, sensorielles suscitent l'émotion. Il nous semble que Valéry cherche des effets aussi directs que possible avec les mots. Par ailleurs, *Parsifal* de Wagner est le modèle secret du *Jeune Prêtre*, comme Valéry l'écrit dans ses brouillons : « Un mythe – *catholique liturgique* – Parsifal » (PA, f.170). La musique intervient profondément dans la composition de cet ouvrage.

Valéry décrit une scène étrange qui évoque peut-être une sorte d'ascension : « Il n'avait ni corps ni pensée et par l'intuition jouissait de toutes choses, connaissait les rapports et les causes, embrassait l'Univers, et l'Harmonie. » (PA, f.157). C'est un état de délivrance de l'homme : délivré du corps et de l'esprit, que devient-il ? Il nous semble que c'est un retour à

¹⁷⁷ Huguette Laurenti synthèse admirablement ainsi le caractère de l'œuvre valéryenne réalisée sous la notion de « rituel » : « Le rituel, en coupant l'anecdote du réel, projette le sensible dans l'abstrait, rompt avec la vie brute pour recréer une vie "synthétique" dans un jeu indéfini d'harmoniques qui combinent à la fois l'esprit et les sens. La lenteur calculée du cérémonial, la séparation nettement définie des moyens d'expression – jouant comme les "parties" d'un orchestre - , la progression des "phrases" procédant par modification d'équilibre et transformation d'énergie, et jusqu'à l'hermétisme qui réduit au maximum les résonances humaines pour accroître l'importance des qualités formelles, tout doit tendre à donner au spectateur ce "sentiment d'univers" dont Valéry faisait la condition d'une émotion esthétique valable. » (Huguette Laurenti, « Le théâtre liturgique », *SUD 4, Paul Valéry (1871-1945), une naissance continue*, pp.49-50.)

l'univers, c'est-à-dire qu'un être se décompose et retourne à l'état combinatoire pour redevenir un autre être. Un passage plus longuement rédigé, qui décrit une sorte d'ascension dans un espace lumineux et fracassant, constitue à nos yeux la fin du poème :

« Il lui semblait que la *Lumière* le pénétrait, le faisait jouir et l'imprégnait de ses vives palpitations. Derrière les trompettes cassantes et les chants cuivrés, des cris suraigus percèrent, s'élevèrent, de musiques ineffables qui jonglaient avec des notes trop élevées pour l'oreille humaine mais qu'il discernait en son extase ! » (PA, f.157)

Les motifs comme la lumière et les anges réapparaissent, mais cette scène en prose est plus sensorielle, sensuelle et auditive que le poème. La lumière envahit le corps, —Valéry prend une expression sensuelle —, et finalement, l'ouïe seule est éveillée en tant que conscience. L'état extrême est de transformer un être en une ouïe, pour qu'un homme devienne le lieu des effets.

L'ange et Orphée

Dans *Le Jeune Prêtre*, le héros est identifié à l'ange : « Et la clarté, le magnifiait, l'irradiait en lui le faisant pareil aux Anges et le sacrait. » (PA, f.157). Il nous semble que l'ange incarne quelque être pure. Il y a à notre avis une suite d'expériences littéraires autour des symboles d'Orphée et de l'ange, qui anime *Le Jeune Prêtre*, ainsi que le *Paradoxe*. La figure sacralisée de l'architecte, Orphée, « assis au bord du ciel splendide » (CE, II, p.1406), est mise en parallèle du *Jeune Prêtre* dans le projet : « Orphée et Jeune Prêtre » (PA, f.167). Cet Orphée ne devient-il pas finalement *L'Ange*, « assis sur le bord d'une fontaine » (CE, I, p.205), sur lequel Valéry écrit à la fin de sa vie ? Nous pensons qu'il existe ici une suite de réflexions relatives à la « Théories des anges » (PA, f.171). L'ange « s'interrogeait dans l'univers de sa substance spirituelle merveilleusement pure » (CE, I, p.206).

Dans la version du poème, les anges renvoient surtout à une image guerrière¹⁷⁸ : « Là-haut ! Il veut nageant dans le Ciel clair et vert / Parmi les séraphins bardés de feux étranges /

¹⁷⁸ La figure du soldat, du chevalier concerne le personnage du jeune prêtre. Le point commun est qu'ils sont mis en opposition du peuple. Valéry rédige un petit texte en prose qui pourrait être lié à la conception du *Jeune Prêtre* : « Rêve de Fichte [...]. En Allemagne procession sacro-universitaire. Des costumes multicolores. Un autel à tabernacle. Moi en soldat ! Un pontife vêtu d'une chape noire immense étincelante comme écaillée officie et "envoie des baisers à la foule !" Les autres portent des casques de cuivre d'où prend* une barbe de cuivre. Enfin Moi, je vais m'agenouiller à l'autel, je l'embrasse puis je me tourne vers le peuple et dis un discours d'une voix claire et vibrante que le rêveur a entendu très distinctement sans se rappeler de rien maintenant que je pondrais savoir ce que j'ai dit. 9bre 90 » (NA, f.146)

Sonnant du cor, choquer le fer contre l'Enfer ! » (*LQ*, p.29). L'image de ces anges guerriers auraient dû également apparaître dans la prose, comme Valéry l'écrit dans une note : « Il sera religieux avec une vision angélico guerrière » (*PA*, f.158). Valéry fixe de même comme thème principal du *Jeune Prêtre* une « lutte essentielle » (*PA*, f.172). Avant écrire un ouvrage important et d'une grande beauté, *L'Ange*, Valéry laisse une note au sujet de ce-dernier personnage : « Dans ce que j'écris, une part est *combat avec l'ange*, l'autre (et presque toute la prose publiée) *combat avec l'ennui d'écrire*, avec la *commande* – le sujet imposé. » (*C*, XVII, p.558)¹⁷⁹. Cet ange est à l'opposé des travaux obligatoires du poète illustre de l'époque, des pensums qu'on lui inflige en lui imposant des sujets.

Les deux actes cohabitent dans cet être : « Il essayait de se sourire : il se pleurait. » Ce n'est qu'une expression de la lutte intime. La lutte de l'Ange évoque une histoire d'Orphée. Alors que certains éléments survivent depuis l'époque du *Paradoxe* jusqu'à celle d'*Eupalinos*, certaines choses changent pendant cette période. Orphée pourrait justement être le critère de cette évolution¹⁸⁰. Il nous paraît ainsi frappant que le nouvel Orphée de l'*Album des vers anciens* de l'édition de 1926 n'est plus le même que celui du poème de 1891. L'église splendide d'autrefois s'altère en « un Temple à demi nu » (*Œ*, I, p.77), et Orphée « rompt le site tout-puissant » (*ibid.*). Le poème est maintenant étrangement envahi par « l'horreur » et la « plainte » : cela représente-t-il l'échec de la création divine ? Le poème de 1926 est-il la réponse à celui de 1891 ? Il nous semble que Valéry renonce à construire matériellement son œuvre, comme Orphée déclare : « Je compose en esprit » (*ibid.*, p.76). Son œuvre est maintenant enfermé à jamais dans l'esprit du poète, comme projet restant à bâtir... Pourquoi l'ange sourit ? Pourquoi pleurer ? Il nous semble qu'il existe une question existentielle profonde qu'un homme se demande dans *L'Ange*.

L'intuition : une puissance logique

Dans un brouillon, Valéry laisse un mémo qui nous paraît très général et englobant : « sensation / raisonnement / intuition » (*PA*, f.157). La sensation est physique, le

¹⁷⁹ Cette phrase nous rappelle l'admirable analyse de Bastet autour de la figure de l'ange : « En somme, "l'Intellect, fonction d'égalité et de pureté. Tout le *JE puis* d'un côté, tout le *JE suis* de l'autre et ce *JE suis* refusé par le premier qui tend à se faire *Moi Pur*" (*C*, XXII, pp.410-1). / Voici qu'intervient dans l'imaginaire valéryen la figure de l'Ange, Intellect pur, Esprit séparé – sous deux visages en fait, sinon contradictoires, distincts du moins. » (Bastet, *Valéry à l'extrême*, *op.cit.*, p.269).

¹⁸⁰ Dans l'*Album des vers anciens* publié en 1921, le poème « Orphée » n'est pas repris. Michel Jarrety suppose que cette exclusion résulte du changement de signification du personnage d'Orphée, suite à la rencontre avec Catherine Pozzi (Jarrety, *Paul Valéry*, p.478).

raisonnement est intellectuel, et il nous semble que Valéry reconnaît à l'homme une troisième faculté, l'intuition, pour lui permettre d'arriver à ce secret du système de l'univers, au « dieu intérieur soupçonné » (PA, f.174). Le héros créé par Valéry est dans ce lieu qu'il appelle « mon jardin », et se livre de plus en plus à un état au-dessus de l'intelligence :

« Ah ! mon jardin recueilli derrière l'église, et ses feuilles augustes qui frissonnaient quand je lisais mon office du soir. J'aimais ce verset de la genèse où Dieu se promène parmi les herbes sensibles, et tous mes gestes étaient d'une messe éternelle le long des herbes. J'écoute maintenant les cloches avec terreur. Elles ne sont plus joyeuses. <Et> il y a des diables dans mes livres et partout. » (PA, f.160)

Les feuilles, les livres cèdent devant les cloches ; les mots sont mangés par les sons. Qui sont ces « diables » ? Valéry écrit dans une note inédite contemporaine : « Satan est logique. » (NAI, f.159). La logique est-elle diabolique ? Il est très intéressant de constater ce que Valéry écrit à ce propos : « Pourquoi se proclamer logique dans ses actes ? La logique n'est qu'une forme de la pensée, une nécessité toute subjective de notre esprit. / Nous assistons à la lutte de l'art servant contre la science de l'art... » (NAI, f.160 v°). Si la logique n'est qu'une forme de la pensée, cela signifie que la pensée a une ou plusieurs autre(s) forme(s) que la logique. C'est l'art qui les trouve, et pour cela l'art doit lutter avec « la science de l'art ». Cette pensée n'est pas tout à fait représentative des idées valéryennes qu'on connaît. Mais c'est là une quête du secret de sa propre littérature.

Valéry prononce les paroles suivantes dans la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam en 1892 : « L'intuition qu'il avait de la contingence et des variations misérables du Monde, d'abord retrouvée par lui dans les écrits mystiques et l'étude des textes sacrés, s'augmenta et le posséda lorsqu'il eut approché les doctrines de l'idéalisme. » (CE, I, pp.1754-5). Et il insère dans le texte son propre intérêt pour les constituants du Monde, qui provient bien sûr de Poe. L'intuition de saisir le secret du Monde¹⁸¹ des écrivains mystiques est rattachée cette fois-ci au nom de Villiers, elle le sera plus tard à celui de Huysmans. Valéry évoque la prise de conscience de l'existence de certaines choses qui ne peut s'opérer que par la force de l'intuition ; la littérature doit être envisagée pour cette force et avec elle. Valéry continue son intervention sur Villiers : « Il connut qu'il n'est d'autre univers que la conception même dans

¹⁸¹ Ce thème réapparaîtra dans *Peri tôn tou theou* : « Peut-être que tout le secret de ce monde et de nous-même, s'il nous était révélé, ne nous donnerait point de jouissance plus précieuse. » (*Περί των του θεου* ou *des choses divines*, établissement du texte, présentation et notes par Julia Peslier, Paris, Kimé, 2005, f.2bis). Dans ce projet d'œuvre, le monde et le Dieu sont mis en scène sur le prolongement de la réflexion inspirée par *Eurêka* de Poe.

les illusions, et se confina, un jour, dans la haute parole écrite à son plus beau drame : Illusion pour Illusion... » (*Ibid.* p.1755). Dans la même lignée que ce « drame », on trouve les essais valéryens qui sont des drames. Alors, Valéry se convainc que le monde n'existe qu'en tant qu'idée, c'est-à-dire que l'univers est dans l'esprit, non pas ailleurs.

L'art wagnérien

Concernant l'art wagnérien, beaucoup plus tard de l'époque du *Jeune Prêtre*, Valéry fait l'analyse suivante, en distinguant l'aspect pratique de l'aspect théorique : « Sur Wagner - / Eut les 2 dons – le théorique – analyse juste de la représentation des systèmes sensitivo-psychiques - / le pratique ; trouva ou s'appropriä les thèmes *exacts* – véritables *formules courbes* analogues à courbes de loi » (C2, p.958 : C, XIV, p.678). Ce passage nous indique une méthode de la composition, et il nous semble surtout qu'il s'oriente vers le texte en prose, dans lequel le thème est un sujet plus fondamental que dans les vers. Valéry s' imagine la méthode utilisée par Villiers de l'Isle-Adam pour façonner sa prose synthétique : « en quelques pages, il ordonne le thème choisi, dispose autour d'une abstraction fondamentale tout ce qui en fait un être, - apparie les couleurs, les paysages, les gestes – les anime diversement d'une pensée seule » (*Œ*, I, p.1757). D'abord un thème est choisi, comme chez Wagner, puis autour du thème, l'auteur dispose les idées.

A propos des systèmes « sensitivo-psychiques », il s'agit là d'un sujet très important dans la réflexion sur l'application de la musique à la compréhension du fonctionnement de l'esprit. Le passage suivant nous montre comment cette pensée pourrait s'approfondir :

« Quant aux choses, lieux – il les peint par leurs effets. En somme, il a un système ; et *sa musique a un système nerveux central*, tandis que les autres sont ganglionnaires. / Attentes, tensions – Il procède par états, le *tout de l'homme* toujours présent, toujours rappelé, exercé, menacé. » (C2, pp.956-7 : C, XIV, p.475)

Wagner sait évoquer les thèmes, c'est-à-dire qu'il crée son œuvre dans l'imagination. Comment cela est-il possible ? C'est finalement parce qu'il possède cette sorte de système nerveux, autrement dit, ce système d'effets. Il nous semble que Valéry commence la réflexion sur le système nerveux à l'époque du *Jeune Prêtre*, pour comprendre l'éblouissement suscité par certaines œuvres d'art : « Effet maximum de terreur religieuse / La peur devant l'imminente beauté » (PA, f.178) ou « accumulation de force nerveuse » (PA, f.165), sous

l'influence de la musique wagnérienne, et cette pensée aboutira plus tard par exemple à ce passage :

« Parmi tous les modes de l'expression et de l'excitation, il en est un qui s'impose avec une puissance démesurée : il domine, il déprécie tous les autres, il agit sur tout notre univers nerveux, le surexcite, le pénètre, le soumet aux fluctuations les plus capricieuses, le calme, le brise, lui prodigue les surprises, les caresses, les illuminations et les orages ; il est maître de nos durées, de nos frémissements, de nos pensées : cette puissance est *Musique*. » (CE, I, pp.698-9)

Au lieu de disséquer les corps humains, pour comprendre le système de l'effet, Valéry analyse la musique, surtout celle de Wagner, en tant que spécialiste du système nerveux. Au sujet du *Jeune Prêtre*, Valéry ajoute une réflexion beaucoup plus tard : « Il est comme le prêtre du système nerveux total. Il en doit aux hommes l'exemple, l'image, la caricature, la transfigurée. » (C, VI, p.538). Le système nerveux est la sensation, en terme valéryen, qui s'est développée après la période du *Jeune Prêtre*.

« Armé de la seule prose, mais avec tous ses artifices et d'autres encore, il songea d'enfermer les vérités éparses qu'il avait rapportées de ses voyages spirituels à travers la pensée humaine, dans d'insolites expressions. Il voulut à son tour, comme le créateur de *Parsifal* et de *Lohengrin*, immobiliser dans un langage inéprouvé, dans un décor de mots précieux, la lutte éternelle des Hommes – contre les deux ou trois *idées* qui les obsèdent d'âge en âge. » (CE, I, pp.1757)

C'est un résumé de ce que Valéry lui-même voulait faire au cours de la période précédente. Il finit sa quête en écrivant ce texte, comme il le fait chaque fois, vers 1897-1900 et 1917-1919. Il renonce à l'œuvre et écrit un ouvrage possible.

Les rythmes de la prose de Villiers de l'Isle-Adam

« Parsifal Eureka Axel » (NAII, f.292)

Dans la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam, prononcée en 1892, Valéry l'admire comme l'écrivain qui donne à ses mots la force de la musique de Wagner. Appliquer la musique à la littérature est un rêve commun aux écrivains symbolistes. Il est intéressant de constater que Valéry trouve de la musicalité dans les œuvres en prose de Villiers : « Villiers saisit rapidement, dans toute son étendue, la Vertu musicale, plastique, suggestive des mots, la

valeur de leurs positions, leurs beautés profondes, leurs affinités éloignées. » (*Œ*, I, p.1754). La fonction suggestive des mots est recherchée par les symbolistes, qui souhaitent pour cela s'inspirer de la musique. Certains pensent emprunter la puissance explosive de la musique, et d'autres cherchent quelque parenté entre la capacité de suggérer des mots et la résonnance des sons, dans la manière qu'ont les uns et les autres de durer dans l'imagination.

Mallarmé est un grand admirateur de la musique, d'autant plus qu'il « cherchait désespérément à trouver les moyens de reprendre pour notre art ce que la trop puissante Musique lui avait dérobé de merveilles et d'importance » (*Œ*, II, p.1276). A quoi Mallarmé aspire-t-il à travers la musique ? Il nous semble qu'il ne cherche pas forcément la même chose que Valéry, et nous pensons que la remarque d'Huguette Laurenti faite à ce sujet est juste : « tandis que celui-ci [Mallarmé] mettait l'accent sur la réinvention de la Légende et du Mythe par le moyen du Théâtre et de la Musique, Valéry était surtout sensible aux découvertes formelles dont témoignait cette œuvre et aux leçons qu'il pouvait en tirer. »¹⁸² Valéry écrit ainsi dans une lettre à Louÿs à propos de *Tristan et Iseult* de Wagner : « Je suis attiré vers *Tristan* parce que ce travail me semble être, chez Wagner, le moins légendaire de tous, le plus poussé, le plus analytique. » (*Corr. GLV*, p.874). Mallarmé, convaincu que « les routes de Musique et de Poésie se croisent » (*Œ*, II, p.637), souhaite doter ses vers d'une puissance imitant celle de la musique, tandis que Valéry y renonce.

Valéry pense appliquer le caractère formel de la musique à sa littérature : dans ses premières études sur le texte littéraire en prose, il s'intéresse surtout aux côtés formels de la musique, concernant la composition, la tonalité, la vitesse, etc., et plus tard, il analyse le système de notation de la musique : comment peut-on appliquer les conventions rigoureuses entre le signe et le son de la musique au langage ? Tout cela correspond à ce que Valéry écrit ici :

« Certains écrivent avec le souci d'emprunter à la musique ce qu'ils peuvent en débaucher par voie d'analogies ; ils essaient parfois de donner à leurs ouvrages le dispositif d'une partition d'orchestre. D'autres, critiques d'art subtils, veulent introduire dans leur style, quelque imitation des contrastes et des correspondances du système des couleurs. » (*Œ*, I, p.693)

Valéry écrit que le style de Villiers a « la souplesse inouïe des rythmes, les mesures des phrases variées à l'infini » (*Œ*, I, p.1756). Les rythmes dans la prose sont créés par l'action de combiner les mots : « Il [Villiers] donnait comme matière aux combinaisons musicales – qui

¹⁸² Huguette Laurenti, *Paul Valéry et le Théâtre*, Paris, Gallimard, 1973, p.50.

sont une sorte d'algèbre de l'émotion – toutes les créations latentes de son esprit » (*ibid.*, p.1755). Il faut bien voir que ce sont des « créations latentes », c'est-à-dire une construction de l'œuvre dans l'esprit. Les mots, plutôt les idées ici, sont combinés de manière musicale : c'est l'algèbre de l'émotion. Cela ressemble beaucoup à l'objectif que Valéry se fixe dans le *Jeune Prêtre* : « Il faut que ce soit une algèbre ornementale » (PA, f.172).

Dans une lettre écrite en juin 1891 à Gide, Valéry se pose la question des rythmes, dont il explique la fonction, et écrit ensuite : « La dissonance, le mode mineur ont un caractère de déchirement céleste car, en effet, le ciel doit nous apparaître comme libre, dégagé de tout rythme[sic.], incommensurable ! » (*Corr.G-V*, pp.118).

La « dissonance » et le « mode mineur » désignent des états détachés du rythme, et cela nous fait penser à la prose, par opposition au poème. En pensant au « ciel », largement ouvert, Valéry continue ainsi : « C'est pour cela que j'ai la déplorable originalité de préférer à tout (en art de couleur et de ligne) l'ornement comme les Egyptiens, les Gothiques, les Persans l'ont conçu nativement, etc., etc. » (*Ibid.*). Il nous semble que l'ornement est la notion qui doit remplacer dans le discours en prose le rythme. A la place de celui-ci, il faut réaliser un ornement avec les mots. C'est l'esthétique de la prose.

Le rythme est un élément important de la versification. Valéry pense cependant au rythme de la prose, en le distinguant de celui du vers : « La différence immortelle entre le Vers et le membre rythmique[sic.] de la Prose, c'est que le Vers à sa derrière expiration est irrémédiablement *fini*. » (NAI, f.112). Le vers est certes une forme littéraire finie, tandis que le discours en prose peut durer librement. Valéry croit que c'est grâce à cette restriction qu'un rythme peut naître dans le vers. Le rythme de la prose n'est-il donc pas une notion contradictoire ? Dans une longueur n'a pas de fin, d'où le rythme peut-il jaillir ? D'ailleurs, en 1917, Valéry nie l'importance du rythme dans la prose, et pour cette raison, se dispute avec son ami Louÿs.

Conclusion

Dans la tentative des œuvres en prose de la jeunesse, on voit apparaître les personnages-clés valéryens : l'architecte, le prêtre, l'ange, et ceux-ci réapparaissent tout au long de la vie créative de l'écrivain. En observant ainsi leurs genèses, il nous semble certain qu'ils concernent la vie intime et cachée de Valéry, mais, expression contradictoire, ils représentent son désir de devenir un auteur unique, un non-écrivain ou un écrivain de l'« au-delà ». Son

œuvre est nommée le « Livre », ou le « chef-d'œuvre », noms auxquels Valéry donne un sens personnel.

L'acte de construire, la mer en tant que lieu de la psychologie, le texte comparé avec la liturgie, ces idées sont là pour une littérature en devenir, qui n'est pas le poème, mais la prose. Les modèles auxquels Valéry se réfère sont les écrivains en prose, plus précisément, ceux qui savent appliquer certaine poésie à la prose. Cette poésie est latente, et Valéry sent son existence, mais ne sait pas encore la faire émerger. La conversation avec Louÿs au sujet de la musique et des rythmes prouve cette immaturité de la pensée valéryenne à notre avis. Valéry nie la nécessité de la présence d'éléments musicaux dans le texte, mais au final, contrairement à ce qu'il dit, il cherche *certain*s rythmes de la prose, qui proviennent du langage psychologique. Ce langage, lié au fonctionnement de l'esprit, devient le thème principal de la suite de notre étude.

Chapitre 2 : Durtal — la découverte de la nouvelle littérature

Introduction

« Mon idée ce fut d'ordonner la psychologie – de faire de ce chaos un instrument continuels maniable. C'est une opération artificielle, volontaire. » (*CIX*, p.77)

Quel lien les idées ont-elles avec les mots ? Comment les idées fonctionnent-elles dans l'esprit ? La première question éclaire le système de notations du langage, et pour la deuxième, Valéry pense au système du langage psychologique, tout interne, qui est lié à celui de l'esprit. L'origine du concept de « nouveau dictionnaire » provient de l'essai de chercher les lois et les formes de ce langage psychologique. Valéry pense qu'elles pourraient être révélées à travers l'observation de l'état poétique dans le domaine de la sensation.

L'approfondissement du problème de ce langage valéryen est certainement fondamental pour notre essai. La fin de cette connaissance du nouveau système du langage est de construire un discours en prose. Comme il le fait dans Villiers de l'Isle-Adam, Valéry trouve dans les textes en prose de Joris-Karl Huysmans des exemples de l'utilisation de cette connaissance, et conforte son intime conviction que celle-ci est un secret de la littérature puissante.

En 1898, *Durtal* est publié dans la revue *Mercure de France*. Dans cet essai, Valéry entame enfin le vrai sujet de la littérature de Huysmans qu'il qualifie une « conséquence fatale d'un travail de style poussé à l'extrême, d'une sorte de majoration systématique de l'expression » (Huysmans, f.103). Il y trouve une littérature qui répond au maximum à ses aspirations et à ses goûts de l'époque. L'œuvre d'Huysmans, « elle est œuvre volontaire, elle a été un événement dans l'univers des Lettres » (*CE*, I, p.756), déclare Valéry passionnément.

Durtal et l'« Essai sur Mallarmé », les deux textes contemporains ayant le sens d'hommage à ses deux maîtres, l'un est achevé et l'autre inachevé, portés sur la question d'un langage littéraire, illuminent une figure d'un chef-d'œuvre littéraire. Il nous semble que *Durtal* illumine les problèmes de la littérature que d'un côté Valéry approfondit *en détail* dans son « Essai sur Mallarmé », et que d'un autre côté il pratique une construction d'une œuvre avec *Agathe*. Nous analysons cette œuvre tout à fait originale, et en même temps très synthétique des pensées valéryennes, pour commencer ce chapitre.

Le sujet de *Durtal*

C'est Valéry lui-même qui promet à Huysmans d'écrire quelque chose sur ses trois romans, *Là-bas* (1891), *En Route* (1895) et *La Cathédrale* (1898)¹⁸³ ; *Durtal* n'est donc pas un ouvrage entrepris en réponse à une commande. Malgré tout, Valéry accomplit cette tâche jusqu'au bout, et le résultat est loin d'être une simple étude sur les livres de Huysmans. Rétrospectivement, Valéry avoue ainsi : « à peine entré dans l'ouvrage, je sentis tout le mal que j'aurais à faire plaisir sans cesser d'être moi » (*Œ*, I, pp.1782-3). Au terme de la rédaction, il admet qu'il a d'abord réfléchi à ses propres centres d'intérêts dans ce travail : « Je le regrette parce qu'au terme de ce record, je commençais à m'intéresser un peu, c'est-à-dire à retrouver des choses à ce sujet autrefois pensées + leur raccord au courant actuel. » (*Corr.G-V*, p.471). Quel est le sujet en question qui est revenu à Valéry au cours de sa réflexion ?

Dans *Durtal*, Valéry appelle la trilogie de Huysmans le « roman moderne » ou « l'ensemble des poèmes », et considère que la suite de ces trois livres est construite pour arriver à quelque but ultime : « *Là-Bas*, âpre et complexe au loin, *En Route*, doux et plein comme la pierre unie, et ce dernier volume [*La Cathédrale*] enfin, extraordinaire réseau de métaphores modernes, où tremble, pris en entier, l'immense et rigoureux alphabet de symboles voulu par le Moyen Âge. » (*Œ*, I, p.752). Le déroulement mène le lecteur pas à pas jusqu'aux fondations de la Cathédrale, — rappelons que Valéry dédie « une chapelle » à Huysmans, — et il faut bien noter que Valéry écrit également ainsi : « La succession de ces trois ouvrages n'est pas simple. Elle détermine en nous une chose qui mûrit, change d'ardeur et se dore, un être sensible, emmenant, parmi un monde écrit, l'homme avec les milieux qu'il traverse. » (*Ibid.*). Attardons nous sur cette chose que le livre de Huysmans semble illuminer... L'occasion de rendre hommage à son auteur de prédilection conduit Valéry à lui confier l'invention d'une nouvelle littérature en prose : « Huysmans compose *Là-bas*, après avoir connu les limites de précédent système. » (*Ibid.*, p.743) Ou encore : « *En Route* innove encore et déteste tout de l'ancien roman. » (Huysmans, f.33). Valéry veut voir en Huysmans la manifestation éclatante d'une démarche littéraire encore méconnue, neuve.

L'Harmonie de deux systèmes : la pensée et l'écriture

¹⁸³ Sur le contexte de la rédaction de *Durtal*, à voir : Michel Jarrety, *Paul Valéry, op.cit.*, p.230.

Valéry confie à Huysmans dans la lettre qu'il lui adresse en 1895, au moment de sa lecture d'*En Route*, l'intérêt principal qu'il y trouve : « Vous avez osé écrire la langue dans laquelle vous pensez, et j'avoue qu'en dehors de l'intérêt littéraire que j'y trouve, il y a dans ce fait, pour moi, une réjouissance personnelle » (*LQ*, p.53). Il faut noter d'abord que Valéry suggère implicitement ici une distinction entre le système de la pensée et celui de l'écriture. Il se représente l'acte d'écrire comme répondant à un mécanisme différent de la pensée : « le langage n'est pas la reproduction de la pensée. » (*CII*, p.284). Mais Huysmans parvient à unifier ces deux systèmes, et pour cela, à ce moment-là, Valéry l'admire.

Par le système de la pensée, il faut entendre notamment le mécanisme de la connaissance représentée par la « manière de voir » du Léonard valéryen : dans l'esprit créateur, tous les objets se réduisent à un état figuratif et combinatoire, et échappent à toute sorte de fixation, et cela permet de bâtir de nouvelles connaissances. Les matériaux ainsi obtenus sont des « informes », formes innommables et pures. Elles constituent la source de la puissance créatrice de Léonard, ainsi que de Degas (*Œ*, II, p.1194).

Valéry écrit dans *Durtal* : « dans le cours indépendant de la pensée qui emporte les notions, les images, ou rien, sur sa page quelconque, chaque écrivain retient pour l'usage littéraire, certaines épaves. » (*Œ*, I, p.744). Suite au peintre, c'est maintenant l'écrivain qui possède un système original de perception interne. Les « épaves », synonyme des informes, qu'il saisit dans la pensée ne correspondent plus aux mots qu'on connaît, puisqu'ils attendent de se voir donné un sens pour la première fois par les combinaisons qu'il effectue. A ce moment-là, il utilise le langage, hors des « concepts tout faits et tout prêts » (*Ibid.*, p.745), et « dans un ordre fort différent de celui de leur génération. » (*Ibid.*).

En théorie, Valéry suppose que Huysmans mystique rapproche ainsi le système de la pensée de celui de l'écriture ; dans son imagination, il se figure l'écrivain qui construirait une œuvre de la même manière qu'il pense. Comment cela est-il possible ? Valéry croit à une harmonie entre le travail de l'écrivain et le rôle du lecteur : le but ultime du travail de l'écrivain consiste à communiquer, sous une forme parfaite, ses idées à un autre être.

Pendant la lecture, le lecteur suit les mots, et ceux-ci conduisent sa pensée si la compréhension est établie sans obstacles. L'imagination du lecteur est indispensable dans ce processus pour deviner le sens des mots d'après le contexte, et grâce à elle, les idées ou les notions peuvent s'épanouir dans l'esprit, et cet état est ainsi décrit : « l'écoulement des phrases laisse le lecteur croire qu'il pense, cependant qu'il lit » (*Œ*, I, p.745). Valéry suggère ainsi la nécessaire présence d'un lecteur idéal pour l'accomplissement d'un œuvre. Le travail de l'écrivain a pour résultat de disposer les mots et de composer les phrases de manière à ce

que ceux-ci suivent la pensée du lecteur. Valéry admire le fait que Huysmans réussisse dans ce travail et c'est ainsi qu'il écrit : « rien n'est plus voisin de toute forme de pensée que la forme général de ce livre fluide et franc » (*ibid.*, p.744).

Cette idée rapproche Huysmans de Mallarmé pour Valéry : « Il n'y a pas loin de ce mode d'écrire à celui qu'avait conçu Mallarmé... » (Huysmans, f.103). Ces deux auteurs écrivent de la même manière, fondée sur les connaissances psychologiques : « Pour la première fois, le labeur littéraire avait été soumis à une série d'opérations, dont les plus importantes étaient de nature purement abstraite, et dont les plus profondes, les premières étaient de nature purement psychologique. » (*CII*, p.276). Valéry ne cesse pas de relier ces deux écrivains, en tant que détenteurs d'un système de langage secret. Ainsi, dans une note préparatoire du *Souper de Singapour*, Valéry tache d'« étudier les effets » de leur « langue psychologique »¹⁸⁴.

Toutefois, cette théorie est purement spéculative, et Valéry en est bien conscient ; il n'abandonne jamais son scepticisme profond : la pensée n'est jamais compatible avec l'œuvre au sens strict. Ned Bastet met en lumière ce dilemme fondamental de l'écrivain, et invente une formule qui saisit admirablement l'essence du problème : « l'Esprit dans sa perfection supprime l'Œuvre – L'Œuvre dans sa perfection supprime l'Esprit. »¹⁸⁵ Il nous semble que dans *Durtal*, cependant, Valéry trouve un moyen de suspendre provisoirement cette contradiction ; lui-même se donne la place du lecteur, dans lequel la pensée et le langage se réunissent dans l'état idéal. Et avant tout, Valéry profite de la mystique huysmansienne pour rendre son idée vraie, et fait le pari d'admettre sa confiance en une forme mystique : « il s'agit ici, bien entendu, du *vrai de tous*, le vrai moyen commun » (*Œ*, II, p.1517).

Dans un entretien avec Frédéric Lefèvre, Valéry avoue qu'il s'est interrogé longuement sur « la question délicate de la *vraie valeur* de la littérature »¹⁸⁶. Il commence par critiquer le caractère arbitraire de la littérature, et il suggère ensuite, par opposition, la possibilité d'une littérature telle « que l'on n'y puisse rien changer »¹⁸⁷. Valéry précise ainsi sa conception d'une littérature de valeur : « Il ne s'agit pas ici d'agrément, de beauté, de puissance d'évocation. Il s'agit de cette partie de l'art qui touche d'infiniment près à la possession et à

¹⁸⁴ Huguette Laurenti, *Valéry : dossier de notes manuscrites inédits « Le Souper de Singapour »*, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, f.94.

¹⁸⁵ Ned Bastet, *Valéry à l'extrême*, *op.cit.*, p.87.

¹⁸⁶ *Entretiens avec F. Lefèvre*, p.101. Valéry le confirme ainsi : « Ce problème s'est imposé à moi à plusieurs reprises ; il me souvient d'y avoir pensé assez souvent pendant cette longue phase de ma vie où je me sentais à la fois étranger aux Lettres et cependant induit assez fréquemment à m'interroger sur elles, et à y penser d'assez près. » (*Ibid.* pp.101-102).

¹⁸⁷ *Ibid.* p.102.

l'exercice des moyens de la pensée, et qui, en somme, fait de la pensée *quelque chose*. »¹⁸⁸
L'idée de la littérature faite de la pensée correspond à cette phrase inscrite très tôt dans un cahier : l'« Œuvre d'art faite avec les faits de la pensée même. » (C, I, p.765 ; CI, p.5). Il nous semble que cette littérature se trouve tout au long de ses tentatives de littérature en prose.

Le nouveau dictionnaire : la base d'un langage psychologique

L'usage du langage dans la littérature n'est pas le même que dans la vie ordinaire, où le langage fonctionne *a priori* selon la convention opposant le signifiant et le signifié. Valéry critique le manque de logique de cette convention du langage ordinaire, et trouve, ce qui est intéressant, un point commun entre le langage et la religion : « religion et langues – On ne s'insurge pas contre les absurdités de la 2^{ème} et son irrationalité. Religions forgées comme langues » (CII, p.301).

Il est sans doute vrai qu'il existe des domaines où la logique ne peut pas intervenir, comme celui de la foi mystique : « La logique ne peut donc rien nous apprendre, si on lui oppose directement quelque croyance à des objets non sensibles. Elle peut ne pas exister pour l'homme solitaire. » (CE, I, p.746). Certes la logique commune est impuissante face aux choses non sensibles, et la certitude de l'existence de ces choses ne relève que de celui qui la possède. Toutefois, il faut remarquer que c'est ici que Valéry voit le point commun entre le mystique et l'individu qui pense. Le mystique parvient à « l'édification d'une sorte de réalité tout individuelle » (*ibid.*, p.747). Cette « édification » d'un individu reflète également le travail de l'écrivain, comme Valéry l'indique : « La littérature ordinairement est particulière. Il n'y a d'art que du particulier. » (CII, p.277).

Dans *Durtal*, les mystiques construisent un « nouveau monde » (CE, I, p.747), dans lequel ils « entendent des voix qui leur tiennent des propos absolument neufs, qui s'opposent à leurs opinions, qui surprennent leur connaissances acquises. » (*Ibid.*). Que sont ces voix qui s'opposent au personnel, et qu'ils trouvent dans leurs *œuvres* ? Valéry explique la notion de voix, qui est le langage intime du poète : « Le lyrisme est la voix du moi, portée au ton le plus pur, sinon le plus haut. Mais ces poètes parlent d'eux-mêmes, comme les musiciens le font, c'est-à-dire en fondant les émotions de tous les événements précis de leur vie dans une substance intime d'expérience universelle. » (CE, I, p.429)¹⁸⁹. Et il nous semble que ce ne

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Sur le sujet de « la voix » et le langage, nous pensons que Karl Alfred Blüher donne une analyse pertinemment : « Cette conception de la voix intérieur qui dépend d'une analyse anthropologique très

serait pas impossible d'entendre dans cette voix la musique jouée par Orphée : « Le chant d'Orphée – je découvre que la voix peut me faire un profond plaisir – c'est le contralto qui me pénètre – de sa déclamation colossale. » (C, II, p.310). La voix intérieure, cette notion valéryenne, est profondément liée à quelque principe de l'esprit, comme ce passage représentatif le montre : « Le véritable principe poétique [...] est à rechercher dans la voix » (C, VII, p.71). Il nous semble que ce principe correspond à ce que Valéry cherche dans son *Durtal*. Il faut écouter l'intérieur, et extérioriser cette « voix » intérieure qu'on écoute, car la « voix » raconte la loi de l'esprit.

L'écrivain participe avec les mystiques à cette découverte de leur logique secrète : au lieu du « dictionnaire de l'entendement » (CE, II, p.1453) pour lire le langage ordinaire, il faut découvrir d'autres « accords d'images et de conventions » (CV, p.10), et avec ceux-ci former un « nouveau dictionnaire » : « Placé au dehors, privé de compréhension mystique, et de l'érudition spéciale qu'un mystique seul peut vraiment acquérir, je ne vois d'abord dans cette manière d'être, qu'une distribution nouvelle des valeurs des choses, un nouveau dictionnaire, personnel. » (CE, I, p.746)¹⁹⁰

Pourquoi certains livres sont-ils si puissants ? C'est parce que leurs auteurs possèdent ce dictionnaire spécial. Dès lors que l'écrivain construit son œuvre en s'y référant, la poésie fait son apparition. C'est pourquoi Valéry appelle les romans de Huysmans poèmes dans *Durtal* : « toute cette œuvre d'Huysmans tient d'abord au poème par ses accouplements furibonds d'images, par l'accumulation des éléments de vision, par l'appel de toute chose créée à désigner toute autre, par la transformation systématique des groupes d'impressions, les uns dans les autres. » (CE, I, p.752). Valéry croit que la littérature puissante doit être poétique dans ce sens, et cette idée même, nous semble-t-il, est classique, et héritée de Charles Baudelaire et

poussée de l'homme, formé et programmé d'après Valéry par des systèmes naturels et culturels, marque évidemment la différence essentielle entre son point de vue et celui de Mallarmé, qui, lui, s'était contenté de s'arrêter au niveau de l'écriture interprétée comme une sorte d'auto-manifestation impersonnelle du langage en tant que livre au sens que Mallarmé a donné à ce mot, c'est-à-dire d'écrit-projet du Livre. « Mais, au fait, qui parle dans un poème ? Mallarmé voulait que ce fût le Langage lui-même. Pour moi, ce serait l'Être vivant et pensant... et poussant la conscience de soi à la capture de sa sensibilité [...] En somme, le Langage issu de la Voix plutôt que la Voix du Langage » (C, XXII, p.436) » (« "univers musical" et "univers poétique" LA TERMINOLOGIE MUSICALE dans la théorie littéraire de Valéry », *Paul Valéry 5*, Paris, Lettres modernes Minard, p.20)

¹⁹⁰ Il nous semble que la réflexion sur le nouveau système de notation apparaît partout explicitement et implicitement dans les textes valéryens. Par exemple, Valéry considère Svedenborg comme possesseur de ce système, en interprétant sa « Théorie des Correspondances » : « cette Théorie lui permettait de construire une table, un dictionnaire, dans lequel à chaque chose du monde de l'expérience ordinaire, ou à chaque mot du langage usuel, répondait un être ou chose du monde "spirituel". Les lois physiques elles-mêmes devraient se traduire en termes "spirituels". » (CE, I, p.873).

d'Edgar Poe : « aux séductions d'une beauté singulière il joignait une puissance de mémoire poétique merveilleuse avec la faculté précoce d'improviser des contes. »¹⁹¹

Le rôle de la conversion

Valéry constate la force extraordinaire du langage dans les œuvres de Huysmans. D'où la question à se poser : *comment* peut-on acquérir cette puissance ? Il nous semble que Valéry développe ici une interprétation originale du roman : il propose la notion de conversion comme recette de la force de l'écrivain : « On a touché tous les points d'une conversion. On a rêvé être un autre, et enfin, on a connu cette opération de l'esprit si complète, qui est le plus grand exemple imaginable de la nouveauté dans la connaissance » (*Œ*, I, p.745).

La conversion est considérée donc comme un moyen de la connaissance, et Valéry lie cette fonction de la conversion avec le changement du système de signes en un nouveau langage : « si nous assimilons encore la conversion à un changement de signes, [...], non seulement nous admettons que le mystique s'est donné cette base dure, mais nous devons la concevoir plus dure que tout. » (*Ibid.*, p.748).

Sur ce point, Paul Gifford remarque justement : « Valéry traite ici le thème de la conversion religieuse en s'en faisant un problème de psychopoétique. »¹⁹² En effet, Valéry décrit ainsi la conversion de Durtal, dans lequel le système du langage se transforme en « une sorte de traduction, l'emploi d'un lexique nouveau, ou bien, une pure substitution entre des termes psychologiques, qui laisserait invariable le fond de l'esprit » (*ibid.*, p.746). Il précise plus avant cette conception dans une note préparatoire : « il semble réduire la conversion de Durtal à n'être qu'une sorte de traduction, l'emploi d'un lexique nouveau, ou bien, une pure substitution entre des termes psychologiques, qui laisserait invariable le fond de l'esprit » (Huysmans, f.34).

Mais comment le langage pourrait-il être l'objet de la conversion ? Comment peut-il assimiler la vie du héros avec celle de l'auteur ? Il nous semble que Dieu et le langage sont considérés ici comme les buts ultimes respectifs de ces deux exercices mentaux : la prière et la pensée, non seulement pour Durtal, mais aussi pour l'auteur de *Durtal*. L'idée de l'exercice spirituel chez Valéry vient probablement de la lecture de Loyola, et Gifford synthétise ainsi l'influence des mystiques chez Valéry vers 1891-2 : « Ruysbroek lui offre un "langage", un "symbole" de l'âme ; l'oraison active de Loyola propose une technique méthodique pour

¹⁹¹ Poe, *Œuvres en prose*, p.1007.

¹⁹² Gifford, *op.cit.*, p.270.

organiser les sens et l'imagination dans l'acte de méditation »¹⁹³. Il nous semble que *Durtal* est certainement le fruit de la réflexion sur les idées mystiques que représentent ces deux noms au début de la carrière littéraire de Valéry.

Valéry écrit à Huysmans ainsi : « Vous me pardonnez de ne pas juger les mystiques du même point de vue que vous. » (*LQ*, p.54). De plus, après plus d'un quart de siècle, Valéry confirme sa place par rapport à Huysmans : « j'étais à l'opposite de sa nature et de ses idées » (*Œ*, I, p.1783). L'application de la pensée de Huysmans ne ressemble pas au fond à celle de Valéry¹⁹⁴, mais celui-ci souhaite démontrer la force de cet auteur en le convertissant en forme et structure de sa pensée, c'est-à-dire de la pensée la plus intime de l'écrivain.

La psychologie du personnage du mystique

En somme, la force mystique est convoquée par Valéry pour continuer sa pensée, au-delà de la limite de l'intelligence. Gifford, convaincu l'importance des mystiques déjà cités plus haut, remarque que même Monsieur Teste admire cette sorte de force mystique : « on conçoit [...] sa fascination permanente, dialectique, pour ces spécialistes de l'intériorité portée à son ultime puissance de développement. »¹⁹⁵.

D'ailleurs, Valéry évoque le sujet de la limite en écrivant dans *Durtal* : « à un degré plus élevé, l'objet d'horreur que nous changeons en centre de désir, peut être physiquement insupportable » (*Œ*, I, p.747). Comme son héros Teste, Valéry appelle cette limite de la pensée la douleur. Cette sensation est ici un obstacle sur lequel on heurte entre la pensée et le langage, et Valéry met l'accent sur le fait qu'elle est physique, c'est-à-dire sur son existence réelle dans ce monde : « c'est la douleur de la chair, une chose que tout homme fuit entièrement, et qui se place au premier rang de la réalité, à l'extrême pointe du monde » (*ibid.*). Cependant cette douleur est « physiquement insupportable ». Il existe une contradiction ontologique à cette limite.

Il nous semble que cela correspond à un aveu d'impuissance de l'auteur : « Ici, je me hasarde... » (*Ibid.*, p.746). « Je ne crois pas, *continue-t-il*, qu'on puisse parler du mysticisme sans être mystique, ou absurde. » (*Ibid.*). A ce moment-là, Valéry prend la foi, en affirmant

¹⁹³ *Ibid.*, p.240

¹⁹⁴ « Après la révolution de 1892, après Teste et l'*Introduction à Léonard de Vinci*, il consacrait l'essentiel de sa recherche à l'étude des lois de la représentation et des transformations mentales dans la conscience. Aussi est-il loin maintenant de la mystique confuse et brouillonne de Huysmans. » (Abraham Linvi, *La Recherche du Dieu chez Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1978, p.40)

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.270.

que celle-ci répond à l'impuissance de la logique : la limite de la logique est l'occasion d'obtenir le pouvoir mystique sans être mystique. La foi est une force absolue, et révèle « la réalité des sens » (*LQ*, p.54) aux autres. Ainsi, on entre dans un monde intérieur qui devient lieu de vérité.

Pourquoi le mystique peut-il avoir foi en un être inconcevable ? Comment surmonte-il le mur entre le réel et le spirituel ? Dans le cœur de l'homme mystique, le monde spirituel remplace celui du réel, et devient le réel ; à ce moment-là, le mystique possède une réalité en lui. Valéry écrit : « il faut que, par rapport aux nouveaux ensembles spirituels formés dans le mystique, la réalité sous la forme la plus aiguë ou brûlante, devienne aussi molle et fugace que le montre notre pensée ordinaire » (*Œ*, I, p.747). Le réel du monde extérieur perd son importance, et le monde intérieur le remplace totalement. Il nous semble que Valéry a besoin de l'esprit du mystique ainsi conçu, pour observer des éléments mentaux avec la même manière que de voir les choses matérielles : « La psychologie des mystiques est à faire, comme toutes les autres. » (*Ibid.*, p.748).

Cette idée approche *Durtal* infiniment du thème d'*Agathe*. Le sommeil est considéré comme l'occasion d'échapper au système du langage réel, et également comme lieu délivré de l'intelligence éveillée et donc limitée. Valéry écrit sur *Agathe* : « c'est un problème de psychologie transcendante, imaginaire, qui est fort dur à même envisager. Les zones successives d'altération des images, etc., la variation de la pensée devenue peu à peu vide seraient curieuses à faire. » (*Corr.G-V*, p.460). Il semble que dans le rêve, le système de langage fonctionne avec un autre ordre que dans le réel. Valéry y observe : « Rêve = développement significatif aveugle des impressions internes sans accommodation distincte, dans un système isolé *interne* » (*C*, III, p.828).

Confronté à la douleur, « le mystique parvient à lui sourire. » (*Œ*, I, p.747). Ce faisant, il s'identifie avec son objet, Dieu, car le sourire représente une compréhension totale, comme Teste sourit devant la foule dans *La Soirée avec Monsieur Teste*, et dans *Le Yalou*, le Chinois le fait face aux occidentaux.

Grâce à la fonction de conversion, par un saut mystique, l'écrivain va au-delà de la limite, et acquiert un secret, sans que se prolonge la douleur de Teste, c'est-à-dire sans poursuivre la logique, qui finit par être stérile : « Placé au-dehors, privé de compréhension mystique, et de l'érudition spéciale qu'un mystique seul peut vraiment acquérir, je ne vois d'abord dans cette manière d'être, qu'une distribution nouvelle des valeurs des choses, un nouveau dictionnaire, personnel. » (*Œ*, I, p.746) Dès qu'il obtient un véritable sujet, Valéry rejette le mysticisme et affronte ce sujet avec intelligence. Il n'oppose jamais au fond le mysticisme et l'intelligence.

Le mysticisme et les sciences

Dans *Durtal*, Valéry emprunte la force extraordinaire du mystique pour obtenir le dictionnaire de l'esprit, et met provisoirement en pratique sa théorie sur la littérature. Mais, au fond, ce n'est pour lui que repousser le problème jusqu'au moment où l'intelligence trouvera la solution par la logique. Lorsque Valéry déclare admirer infiniment le mystique, ce n'est pas à cause de sa foi. Il l'admire, parce qu'il ressemble à celui qui pense le plus consciemment, et qu'il sait que « la spéculation la plus élevée est la plus consciente, consiste uniquement dans le pénible travail de faire et de défaire des associations d'idées » (*ibid.*). Tout doit se réduire à « la région de l'homme pensant » (*Ibid.*, p.750). « Tout ce qui fut trouvé de bon et de beau par voie mystique doit pouvoir être retrouvé par voie réelle »¹⁹⁶.

Pour prouver le caractère réel de la trouvaille du mystique, Valéry introduit les sciences : « le mystique me fait penser à une sorte de science pure individuelle » (*CE*, I, p.748). Il compare le mystique à « un physicien du premier ordre » (*ibid.*) et un « géomètre » (*ibid.*). On remarque l'analogie avec *Là-Bas*, dont l'espace littéraire, selon Valéry, se compose en plusieurs dimensions créées par les variations du temps et du personnage principal : « le roman construit une saisissante multiplicité, et définit un état d'esprit dans plus d'une dimension. » (*CE*, I, p.743). Et surtout, dans la science, le lien entre les signes et les phénomènes ou les figures qu'ils représentent est strictement défini : « Elle développe uniquement, à l'écart de toute réalité, des sentiments et des visions ; elle se crée une langue toute conventionnelle, qui, empruntant les mots de la nôtre, semble pleine de contradictions. » (*Ibid.*, p.748).

La mystique et les sciences sont les deux manières d'arriver à un être inconcevable. C'est justement à partir de ce point que Poe commence à écrire son *Eurêka* : c'est le travail de construction d'une échelle pour arriver en haut. Poe ne cède jamais devant sa conviction qu'il n'existe pas de choses inexplicables par l'intelligence, et construit cette échelle, en l'affermissant par les sciences. Les sciences pour Valéry ont le même rôle que pour Poe.

Dans *Durtal*, Valéry élargit le problème du langage à celui de la psychologie. Il précise ainsi l'intérêt qu'il porte à cette discipline : « La question est de savoir quels sont les rapports de la pensée et de son contenu. C'est la psychologie formelle. » (*C*, I, p.456). La psychologie dépend donc de l'observation de l'esprit, et explique ce qui se passe à l'intérieur de l'homme.

¹⁹⁶ Paul Valéry, *Περί των του Θεου ou Des Choses divines*, *op.cit.*, f.109.

Dans ce sens, elle partage avec le mysticisme le rôle de rendre visible le monde mental. Avec l'analyse de *La Cathédrale*, on entre dans la réflexion sur la psychologie valéryenne.

L'architecture et l'esprit

On entre dans la cathédrale du roman éponyme, et Valéry décrit le paysage qui se déploie devant nous : « La vue revient ; on est pris dans d'immenses lignes qui ruissellent toute une obscure géométrie. » (*Œ*, I, p.751). En parallèle d'une architecture géométrique, la cathédrale est également un lieu de musique. Dans le roman *En Route*, Durtal entre dans l'église et écoute les chants. L'espace rempli par les sons est décrit ainsi par Huysmans : « ces voix claires et acérées mettaient dans la ténèbre du chant des blancheurs d'aube ; alliant leurs sons de pure mousseline au timbre retentissant des bronzes, forant avec le jet comme en vif argent de leurs eaux les cataractes sombres des gros chantres »¹⁹⁷. Il nous semble que le même style réapparaît dans *Durtal* de Valéry : « D'abord, la ténèbre intérieure ferme individu, inonde brusquement les sens, qui refluent, et les laisse ensuite se vider dans une nuit bâtie. » (*Œ*, I, p.751) Dans *Durtal*, de telles phrases, écrites dans un style huysmansien, brillent à maints endroits.

Parmi les arts, Valéry place l'architecture et la musique en premier, car elles sont seules à pouvoir gouverner tout l'espace. En outre, probablement sous l'influence d'*Eurêka* de Poe, il trouve une analogie entre l'édifice et l'univers : la clé de ces deux espaces est l'homme. Sur le sujet de la relation entre l'homme et l'œuvre, le passage suivant donne des éclaircissements :

« Il y a donc deux arts qui enferment l'homme dans l'homme ; ou, plutôt, qui enferment l'être dans son ouvrage, et l'âme dans ses actes et dans les productions de ses actes, comme notre corps d'autrefois était tout enfermé dans les créations de son œil, et environné de vue. Par deux arts, il s'enveloppe de deux manières, de lois et de volontés intérieures, figurées dans une matière ou dans une autre, la pierre ou l'air. » (*Œ*, II, p.103)

Ainsi l'œuvre et l'homme s'unissent sans obstacle, et cette belle image correspond à l'objectif du roman huysmansien de Valéry. Le livre en tant qu'édifice du langage constitue un espace psychologique, et métaphoriquement, il s'assimile à une église, qui représente l'esprit. Dans l'imagination de Valéry qui écrit *Durtal*, Huysmans, lorsqu'il rédige *la Cathédrale*, se situe dans celle de Chartres, et y voit « le mouvement d'un vocabulaire universel » (*Œ*, I, p.750). Il

¹⁹⁷ J.-K. Huysmans, *Le Roman de Durtal*, Paris, Bartillat, 1999, p.311.

y découvre le système du langage psychologique¹⁹⁸. Comme son auteur, Durtal va à Chartres où « tous les moyens matériels de revenir à Dieu s'exposent » (*ibid.*, p.751). Il y va chercher Dieu, mais finalement, — Valéry donne encore une interprétation originale de cette histoire ici, — c'est « l'église » qu'il découvre là-bas : « C'est avant tout, l'église elle-même, masse de pierre à destination rigoureusement spirituelle, machine presque parfaite. » (*Ibid.*).

L'église de Durtal est une métaphore de l'esprit, et ce n'est pas étonnant puisqu'on sait que dans l'*Introduction*, Valéry évoque un projet de constitution d'église par Léonard avec la même signification. L'être qui doit règne dans l'église, le Dieu que cherche Durtal, « n'est plus là, il ne peut plus y être » (*ibid.*, p.746). Durtal est seul dans ce lieu ; que se passe-t-il alors ? « Durtal conserve, à travers le nouvel espace où lentement il s'est reformé, ses anciens goûts, son œil inventif, l'accent antérieur de sa parole. » (*Ibid.*). Il est en face de son esprit, et c'est dans celui-ci qu'il doit se redécouvrir lui-même. En somme, Durtal fait la même prière que Teste : il se prie soi-même¹⁹⁹.

La prière est destinée à soi, à son potentiel. Le moment le plus adapté pour faire cette prière se situe au seuil, à la limite. La prière représente donc un état d'attente. Dans *Durtal* Valéry montre d'un côté que la prière est un acte extrême pour s'identifier avec son dieu, et d'un autre côté que c'est aussi un combat contre son dieu : « Si je comprends bien les dogmes, nous sommes, et il faut que nous soyons, en lutte perpétuelle contre Lui. » (*CE*, II, p.435). La souffrance, la prière et le combat, ce sont les variations d'un même état qu'on rencontre à la limite de l'intelligence.

Or, Valéry laisse cette phrase, intitulée « la prière », dans son cahier :

« Si l'on se regarde comme l'instrument de tout ce que l'on connaît ou univers, - comme l'une des pointes sur laquelle il repose et par laquelle il trace une expression – (de son changement), rien de plus juste alors que de chercher à ce que cet instrument qu'on est, soit aussi fidèle et pur que possible – d'y employer la logique et l'analyse la plus rigoureuse – se surveiller les instruments de cet instrument – les images – de détruire continuellement la crasse de l'habitude et de l'usage

¹⁹⁸ Dans le *Cathédral*, Durtal entend à l'intérieur de l'église le verset, « De profundis Calamavi ». Valéry écrit un petit texte nommé « De Profundis... » (PA, f.38) à l'époque de la première lecture d'Huysmans : « Et les flots me disent : Nous sommes un Etre, un Etre immense et qui périra ! Nous souffrons sans fin l'impassible Lune froide, et de douleur nous nous roulons sur le sable, les nuits ! ». Il serait possible que Valéry écrisse sous l'inspiration de « De Profundis Calamavi » de Baudelaire. La profondeur, les flots, les nuits, tous les motifs se réunissent en l'univers, en la mer, en l'esprit, de lequel un système du langage doit apparaître. « La plus véritable profondeur est la limpide. » (CX, p.55)

¹⁹⁹ Valéry développe ce sujet tardivement dans le passage nommé « les propriétés du Moi » dans *Des choses divines*. Un dialogue entre P[hèdre] et Z[énon ?] continue ainsi : « P - Tu t'invoques donc en tant que tu t'ignores ? Z – Il le faut bien. Et presque sans espoir... [...] » (f.14)

commun - , et regarder comme but suprême la transparence et l'exactitude du lien demandé entre tout ce que l'on connaît et tout ce que l'on fait. » (*CII*, p.301-2)

Il nous semble que cet instrument auquel Valéry songe dans cette prière pourrait être le dictionnaire de *Durtal*, le nouveau système de langage. Pour saisir cet être, l'espace, c'est-à-dire l'esprit, doit revenir à l'état pur, à l'ombre totale, et arrivé à cet état, attendre. « Puis, les vitraux éclatent comme des visions qu'on aurait trouvées. » (*Ibid.*). En se rappelant le souvenir de Chartres, Valéry écrit un fragment qui s'appelle « la Cathédrale » : « certaines phrases de Mallarmé en prose sont vitraux. Les sujets importent les moins du monde – sont pris et noyés dans le mystère, la vivacité, la profondeur, le rire et la rêverie de chaque fragment – Chacun sensible, chantant... » (*Œ*, I, p.291). Un langage idéal et une littérature désirée...

Conclusion

Comment acquérir le nouveau dictionnaire qui sera à la base d'une œuvre idéale ? C'est le thème de réflexion qu'aborde Valéry dans son *Durtal*. Il écrit rétrospectivement : « je me suis souvenu des circonstances dans lesquelles je me suis donné ce *Durtal* pour *devoir*. » (Huysmans, f.97). A l'époque de *Durtal*, la créativité de Valéry s'épanouit : il rédige d'autres articles pour le *Mercure de France*, comme celui sur la *Sémantique* de Bréal, entreprend plusieurs œuvres littéraires comme *Agathe* et *Le Souper de Singapour*, et est de plus en train de rédiger l'« Essai sur Mallarmé ». Toutes ces tentatives partagent le même intérêt pour le problème du langage et la même quête d'une littérature à notre avis, et *Durtal* fait partie de ce mouvement d'ensemble. Nous interprétons le sens de ce « *devoir* » comme un hommage à Huysmans, qui a indiqué, d'une certaine façon, à Valéry la direction de sa propre littérature.

Chapitre 3 : Autour du Langage de Mallarmé

« Mallarmé disait que, s'il avait un Mystère ou Système du monde, cela tiendrait dans un premier Paris du *Figaro*. Je pensais, pendant qu'il parlait, qu'il y faudrait ajouter vingt ans de réflexions ou l'éternité. » (*Corr. GLV*, p.914)

Introduction — Mallarmé : de l'homme au langage

Dans son intervention lors d'une conférence prononcée en 1933, Valéry explique l'importance que Mallarmé a prise à partir de 1890 pour les écrivains qui considéraient jusqu'alors que leur vocation était de chercher la vérité. Ils tenaient celle-ci pour une certitude qui garantirait et renforcerait la valeur de leurs œuvres. Avec cette conviction, ils avaient d'abord emprunté leur méthode de travail pour partie à la science, qui inspira des courants comme le réalisme et le naturalisme, et pour une autre partie à la philosophie. Mais à la fin du XIX^e siècle, ces deux essais aboutirent selon Valéry à une impasse : « Il ne faut pas oublier qu'à cette époque on parlait à la fois de faillite de la science et de faillite de la philosophie. » (*Œ*, I, p.674). A ce moment-là, face à cette désillusion, Mallarmé leur a donné une nouvelle certitude, « une véritable *direction* » et une « morale » de laquelle dépendre. La beauté a remplacé la vérité dans l'art ; on s'est en effet aperçu grâce à Mallarmé du simple fait qu'on ne peut jamais ni douter ni détruire le sentiment de beau : « qu'est ce qui peut ruiner le sentiment immédiat que nous impose ce que nous trouvons *beau* ? » (*Ibid.*).

Il nous semble qu'il faut retrouver cette sorte d'innocence pour approfondir le sujet de la littérature mallarméenne. « Je connais enfin la beauté sans prétexte » (*ibid.*, p.649), déclare ainsi Valéry, en admirant Mallarmé, et peut-être en désespérant aussi de ne pouvoir l'égaler : « La définition du Beau est facile : *il est ce qui désespère*. » (*Ibid.*, 637). On prend souvent ce désespoir pour le déclencheur de la crise de 1892. Mais il faut nuancer cette vision : Valéry renonce certes à faire de la recherche d'un art métrique parfait sa principale occupation, mais Mallarmé continue à régner dans sa pensée. En 1978, Jean Levaillant déclare : « j'ai toujours pensé que la mort de Mallarmé, 1898, avait été une aventure pour Valéry, aussi importante que l'aventure de 1892 »²⁰⁰, sans donner cependant plus de détail pour étayer son propos.

²⁰⁰ *Colloque Paul Valéry, Amitiés de Jeunesse Influences – Lectures, op.cit.*, p.105. Ces mots de Levaillant ont été prononcés après les deux conférences, inclus dans la même publication : C.P. Barbier, « Valéry et Mallarmé jusqu'en 1898 » et J.R. Lawler, « Valéry et Mallarmé : le tigre et la gazelle », qui nous clarifient merveilleusement les relations intimes entre ces deux poètes.

Kunio Tsunekawa estime lui-aussi en 1994 que l'on n'a pas encore fait d'étude totale de la relation entre Mallarmé et Valéry, alors même que ce sujet a été beaucoup discuté²⁰¹. Nous partageons ces deux impressions, c'est-à-dire qu'il existe peut-être quelque chose d'essentiel encore occulté dans la discussion sur le rôle de Mallarmé chez Valéry.

Pour aborder ce sujet, l'« Essai sur Mallarmé »²⁰² nous semble être une œuvre-clé. Valéry s'occupe de ce projet avant et après de la mort de son maître à penser. L'année 1892 n'éclaire, à notre avis, que ce que Valéry rejette dans sa vie littéraire : il faut donc redire que c'est l'année 1888 qui éclaire le plus nettement l'attitude valéryenne envers le grand poète. En 1888, Valéry écrit « L'Enterrement de Dieu », dédiée à Mallarmé, qui n'est autre que ce Dieu enterré²⁰³. Le sujet de cette œuvre est un peu celui du *Paradoxe sur l'architecte*, c'est-à-dire qu'après la mort du prédécesseur, un nouvel art peut naître : « ...Un grand cri déchira l'air. ...Un grand vent fit voler les feuilles qui couvraient la terre... et il me sembla que ce vent soufflait en moi et éteignait mon Etre. / Alors, dans la nuit épaisse et lourde, sonna une fanfare terrible où mugissaient la Révolte, le Courage, l'Espoir et toute la Fierté des Jeunes Indépendances. » (PA, f.16).

Dix ans plus tard, l'« Essai sur Mallarmé », dont la rédaction commence en 1897, nous révèle cependant la part de Mallarmé à jamais gravée chez Valéry. Désireux de comprendre la puissance de cet écrivain, il étudie l'utilisation des mots dans la littérature mallarméenne. L'« Essai sur Mallarmé » n'est pas seulement un texte parmi d'autres où Valéry approfondit le problème du langage, mais a une valeur irremplaçable grâce au sentiment profond qui lie Valéry à son maître : il confirme dans cet ouvrage qu'il ne trouve pas de meilleur moyen que d'analyser le langage du poète pour lui témoigner son affection profonde. Henri Mondor nous transmet les paroles de Valéry : « Je ne sais ce qu'il en eut été de moi, si Mallarmé n'eût pas existé »²⁰⁴. D'ailleurs, au moment du décès de Mallarmé, Valéry écrit à Gide : « Mon cher, je suis anéanti. Mallarmé est mort hier matin. [...] / J'ai senti cette nuit où je n'ai pu me coucher toute l'affection pour cet esprit – et d'autant plus j'ai essayé de le pénétrer, d'autant plus je sens cette mort en moi. » (*Corr.G-V*, p.503). Le langage et l'esprit de Mallarmé ont

²⁰¹ « Le moment d'Agathe » [article rédigé en japonais], *Paul Valéry « Agathe » : traduction, notes, essais*, Tokyo, Chikuma syobô, 1994, p.11.

²⁰² L'« Essai sur Mallarmé » est inclus dans « Mallarmé I » (Naf. 19022), sous le titre de l'« Essai sur S. M. », et publié avec le soin dans *Cahiers 1894-1914*, tome II.

²⁰³ Judith Robinson considère très justement que cette œuvre de la jeunesse de Valéry a une importance considérable, et l'analyse à l'aune de la thématique de Narcisse, qu'elle croise à cette occasion avec les autres thèmes du « noir », du « vent » et de la « mort » (« Le final du Narcisse : Genèse du texte et archéologie du sentiment », *Ecriture et Génétique textuelle Valéry à l'œuvre*, op.cit.)

²⁰⁴ *Paul Valéry vivant*, p.50

profondément marqué leur empreinte sur l'existence de Valéry. L'attachement que ce-dernier éprouve pour le grand poète est presque de l'amour propre.

Ainsi Valéry ne cache-t-il pas son orgueil d'être le seul homme à comprendre l'art de Mallarmé. « Au fond, cet homme *unique* n'a jamais été pleinement compris par ses prétendus disciples. » (*Corr. GLV*, p.830), avoue-t-il à Louÿs, avant de se justifier :

« L'imitation de sa forme ne constitue pas, à mon sens, une pénétration probante de son véritable rôle. Du reste, les disciples dont je parle n'ont jamais montré en art de vue d'ensemble, ils n'ont jamais compris les grandes relations générales d'où procède l'expérience grandiose tentée par le petit monsieur. » (*Ibid.*)²⁰⁵.

Valéry constate que l'essence de la littérature mallarméenne consiste en de « grandes relations générales » qui sous-tendent son écriture. La forme qu'on peut imiter donne parfois des poèmes réussis, et cette imitation superficielle produit quelques œuvres éparses, *particulières*, mais cela ne suffit pas. Ce que Valéry souhaite faire ressortir chez Mallarmé est quelque chose de plus essentiel : les rouages de son expression profonde et intime, qui fait de lui un auteur *unique*. C'est ainsi qu'il affirme : « de ce point de vue, l'œuvre importe, presque, peu » (*ibid.*). La grandeur de Mallarmé tient à son esprit lui-même, et cela nous conduit naturellement à trouver une comparaison possible avec la foi de Teste : le pouvoir précède l'œuvre.

Une autre conviction audacieuse de Valéry apparaît dans le passage suivant : « Ni je ne dois suivre Mallarmé si ma fin est de faire mon plus bel ouvrage ; ni je ne le dois, si le but est l'acquisition de quoi que ce soit qui dépende d'autrui. Voyez, par cette exhaustion, combien peu de possibilités d'influence. » (*CE*, I, pp.1770-1). Il n'admet aucune influence. Nous nous rappelons ici les paroles de Baudelaire : « Je ne connais pas de sentiment plus embarrassant que l'admiration. »²⁰⁶ Valéry se refuse à suivre quiconque, fût-ce Mallarmé, dans la construction de sa propre écriture. Cela ne signifie pas qu'il tourne le dos à son maître : il n'imité, ni ne poursuit le style de Mallarmé, mais l'invente, et le revit par lui-même. En poussant la logique à l'extrême, « *inventer, ce n'est que se comprendre.* » (*Ibid.*, p.1448). A ce moment-là, le but

²⁰⁵ Valéry réfute la possibilité d'une influence de Mallarmé au sens strict : « Mallarmé ne devait pas avoir d'influence : c'est une proposition qui peut se démontrer. / Influence, c'est imitation ou continuation. Imiter un être si singulier, c'est crier qu'on imite. Imiter un art si parfait, c'est une désastreuse affaire : cela coûte plus cher que de risquer d'être "original". » (*CE*, I, p.1770).

²⁰⁶ Baudelaire, Laffont, *op.cit.*, p.492.

de sa recherche n'est plus le langage de Mallarmé : « Je voudrais trouver le langage de mon pouvoir. » (*CII*, p.316). La visée autocentrée de Valéry est indéniable.

I. LA FORME DU LANGAGE

Le commencement de l'« Essai sur Mallarmé »

L'« Essai sur Mallarmé » est entrepris par Valéry à l'occasion de sa participation au *Rouleau-Mockel*, un recueil édité par Albert Mockel ayant pour but de rassembler les textes dédiés à leur maître Mallarmé²⁰⁷. Pour sa part, Valéry décide d'écrire quelque chose d'abstrait, et il dévoile son projet à son ami Fontainas dans une lettre de mars 1897 : ce serait une réflexion sur la « langue littéraire », et il s'agirait de montrer « une théorie psychologique » (*Corr.V-AF*, p.105). Un mois plus tard, Valéry rapporte à Gide une trouvaille qu'il a faite dans le prolongement de cette réflexion sur cette théorie :

« J'ai trouvé ces jours-ci (car je macère en d'abstruses excogitations sur le langage) des propriétés assez curieuses concernant la théorie psy[chologique] des mots. [...] / Avec mon nouveau truc, j'aurais des classes psychologiques de mots, j'appliquerais alors ces vieilles idées sur la construction aux groupes verbaux, etc. » (*Corr.G-V*, pp.433-4)

On peut imaginer que cet essai sur Mallarmé est pour lui l'occasion de préciser comment les mots sont classés dans le fonctionnement de l'esprit. Cet ordonnancement commence d'abord, nous semble-t-il, par une différenciation entre l'abstrait et le concret : « Valeurs des mots ; substantifs et radicaux psychologiques analogues ; abstraits – concrets – vieille division à refaire. » (*CI*, p.239). A partir de cette idée, ancienne selon lui, il cherche aller plus loin, et se représente une classification faisant intervenir de nombreuses dimensions : « Supposons une classification des mots comme celle en concret / abstrait mais bien plus savante, bien plus complexe, bien plus exacte. Elle existe – mais pas définie, pas écrite. Elle existe dans le cerveau. / Il n'y a qu'à l'en tirer. » (*Ibid.*, p.208). La classification psychologique des mots doit être tirée du *cerveau* : on commence à apercevoir ici l'idée d'une loi de l'esprit. Il nous semble que la discussion prend une direction de plus en plus abstraite...

²⁰⁷ Sur les contextes détaillés, voir, *Œ*, I, p.24-25.

Valéry considère Mallarmé comme le premier homme de lettres à avoir décidé de fonder une littérature purement psychologique et abstraite, et pour cela d'inventer un nouveau système de notation :

« Pour la première fois depuis qu'il y a littérature, on a usé de la littérature au point de vue psychologique comme d'une chose *abstraite*, maniable en elle-même, indépendamment presque des choses signifiées, - au moins dans une première approximation. Mais il y a mélange – l'auteur a eu des *scrupules* – Il s'est résolu peu à peu à n'employer aucune des formes connues. Il a construit des types symétriques dans la langue, il a d'autre part, conduit par l'antique instinct poétique, posé en principe que les combinaisons de n'importe quel mot étaient possibles. » (*CII*, pp.277-8 ; « Mallarmé I » (Naf. 19022), f.18)

Pour pratiquer cette littérature psychologique, Valéry suppose que Mallarmé n'utilise que des nouvelles formes, des éléments symétriquement rangés. Il faut donc chercher ce que sont ces formes. D'un autre côté, Valéry admet que les combinaisons des mots autorisent une infinité de possibilités. L'enquête sur les formes et l'affirmation d'une liberté totale représentent la confirmation de ces deux aspects du langage : l'invariable et le variable.

Il est intéressant que Valéry précise ainsi son intérêt pour la psychologie : « La psychologie ne doit pas être *explicative*, mais seulement représentative. » (*C*, III, p.392 ; *CI*, p.786). Il voit dans cette discipline la représentation des choses mentales, et « la question de la valeur des *représentations* est immense. » (*C*, I, p.876). De ce point de vue, à notre avis, l'analyse du langage de Mallarmé est profondément liée avec le projet d'*Agathe*, où est représentée une psychologie artificiellement construite.

La genèse du système de notations

Pour éclaircir la notion de forme, Valéry pense à l'exemple de Degas. Pour peindre, celui-ci commence par s'intéresser à la silhouette, aux contours de l'objet. A ses yeux, c'est la forme qui décide du véritable sujet du tableau, et non l'objet figuré lui-même. Cela veut dire que pour ce peintre, le nom préalablement attribué à chaque chose n'a aucune importance. La notion d'informe, déjà évoquée plus haut est ici primordiale. Saisir les formes des choses permet de capter l'essence de l'univers à travers ses coups de pinceau. Valéry écrit : « L'art de Degas consiste à choisir son sujet par forme ou couleur [...] mis en le détachant de sa signification en tant qu'objet. Retour à l'informe. Donc pas de jugement sur lui, *extension*

surtout, indéfinie, des thèmes à tirer d'un *seul objet*, de ce qu'on appelle *un* objet. » (CII, p.63). Cette approche de l'art pictural inspire Valéry, qui pense y trouver les fondements d'un système de notations. Un objet et sa forme sont unis par un lien que Valéry appelle une extension, et qui pourrait exister également en littérature : « En littérature le même procédé est applicable mais bien plus délicatement. » (*Ibid.*). Entre le langage et l'œuvre littéraire, il existe la même relation qu'entre l'objet et le tableau chez Degas. Il faut donc découvrir les formes du langage. « Je prends la littérature pour une extension des propriétés du langage » (*ibid.*, p.279), déclare Valéry dans l'*Essai sur Mallarmé*²⁰⁸.

Il se convainc de la nécessité de trouver la valeur absolue des mots, qui permet de transmettre les idées parmi les hommes : « Le langage communique l'homme à l'homme, et l'homme à lui-même. Qu'il faille inventer *quelque chose* pour correspondre avec une race bien différentes, - avec les Martiens, - et le problème s'élève. » (*Ibid.*), note-il ainsi, et indique la même chose en écrivant : « Dans tous les arts et les habiletés il y a un petit secret : à découvrir – le secret qui fait passer la barrière – ce secret consiste dans le "ne pas faire telle chose". » (*Ibid.*, p.71). Il s'agit donc de saisir l'essence d'une chose, d'un mot, qui définit exactement *cette* chose, *ce* mot.

En dehors de cette sorte de spéculation hautement abstraite, Valéry pense que le système de notations est en général fondé par l'usage. Il se demande ensuite si un tel système pourrait avoir différentes sortes de genèse : « La notation la plus simple est la répétition – puis, vient l'imitation et les degrés. » (*Ibid.*, p.315). Le système de notations fixe suite à des utilisations répétées des conventions entre le signifiant et le signifié. Dans le processus de développement et de mutation de ce système, on invente de nouvelles combinaisons, en imitant et en faisant varier les existants. Valéry pense que le système de notations est fait ainsi par l'habitude et l'utilisation pratique.

Il critique cependant cette émergence contingente et spontanée du système de notations. Il insiste sur l'existence de liens logiques entre signifiant et signifié qui ne sont pas encore découverts, mais depuis toujours pressentis. En méditant devant la première lettre qu'il reçoit de Mallarmé, Valéry écrit à Louÿs : « Son style est l'essence même de ce qu'il décrit, l'invisible trame de lointaines correspondances, et d'assonances adéquates, et d'éveils inattendus d'idées, qu'il faut pour appeler dans l'âme du sujet lecteur le vol léger et blanc des rêves... » (*Corr. GLV*, p.335). Dans le langage de Mallarmé, Valéry entrevoit quelque chose

²⁰⁸ Voir également « L'enseignement de la poétique au Collège de France » (1937) : « *La littérature est, et ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du Langage.* » (*CE*, I, p.1440).

d'inhabituel, et l'émotion poétique s'écrit suivant un autre système que le langage ordinaire : tous les êtres « se trouvent tout à coup dans une relation indéfinissable, mais merveilleusement juste avec les modes de notre sensibilité générale. » (*Œ*, I, p.1320), écrira-t-il un peu plus tard. Les conventions de ce langage sont dictées par la sensibilité ; il n'appartient plus à l'entendement : « Une alliance intime du son et du sens, qui est la caractéristique essentielle de l'expression en poésie, ne peut s'obtenir qu'aux dépens de quelque chose, - qui n'est autre que la pensée » (*ibid.*, p.455). Les liens du langage qu'il cherche appartiennent au domaine de la sensibilité. Cette question ne se pose pas exclusivement pour le poème, mais pour la prose également.

La poésie et la prose : la question de la forme

Parmi les louanges qu'adresse Valéry à Mallarmé, une des plus impressionnantes est à notre sens celle-ci : « Mallarmé a compris le langage comme s'il l'eût inventé. » (*Œ*, I, p.658). C'est-à-dire qu'il donne l'impression d'avoir bâti *ex nihilo* le langage pour construire ses œuvres. C'est justement le chemin que Valéry cherche à emprunter. Partageant le même intérêt que Poe dans sa *Puissance de Parole* et *Eurêka*, disposant d'une puissance divine, Mallarmé est nommé fondateur d'un langage idéal. Aux yeux de Valéry, il connaît les lois qui déterminent l'ordre du monde, et résume en équations ces lois ; cela signifie qu'il représente les choses à l'état pur.

Mallarmé a une grande connaissance des formes du langage, et surtout il sait que le langage est fait de combinaisons de formes. « Toute la littérature est contenue dans les combinaisons de mots. Tâchez d'en voir le plus possible, d'épuiser le possible » (*CII*, p.278 ; Mallarmé I, f.18), écrit ainsi Valéry dans son « Essai sur Mallarmé ». De ce point de vue, Mallarmé pourrait être comparé à Victor Hugo, nommé « créateur par la forme » par Valéry.

Ces deux écrivains montrent que la littérature est un travail de la forme et par la forme. Valéry déclare l'importance que prend ce concept en poésie : « Tout ce qui paraît précieux à conserver est mis en forme de poème [...] En forme de poème, c'est-à-dire qu'on y trouve *rythme, rimes, nombres, symétrie des figures, antithèses*, tous les moyens qui sont bien les caractères essentiels de la *forme*. » (*Œ*, I, p.584-5). Ces figures de style ainsi énumérées sont à l'origine de sensations. Elles actionnent des mécanismes mentaux, et ceux-ci conçoivent des sensations ; c'est ainsi que Valéry confirme que « la *forme* d'une œuvre est donc l'ensemble essentiels des caractères sensibles dont l'action physique s'impose » (*ibid.*, p.585). Cette

forme, sur laquelle insiste l'auteur en la mettant en italique, est une des clés de la poésie des grands poètes.

Valéry pense que le travail du poète consiste à perfectionner les aspects formels, et c'est là ce qui rend le poème supérieur à la prose selon lui. Libre des restrictions imposées par la forme, la prose sert à transmettre la pensée, et cela est même sa raison d'être : « Si tu veux faire des vers et que tu commences par des pensées, tu commences par la prose. » (*Œ*, I, p.1449). D'après Valéry, le vers n'est pas fait pour communiquer des idées, qui ont besoin de la prose.

Cela étant dit, Valéry réfléchit à la possibilité de reproduire la forme, en l'adaptant, du vers dans la prose : « En général le discours en prose est sans lois (par définition), on lui donnerait des règles aussi rigoureuses qu'aux vers – rigoureux. Mais non des règles auditives – des règles de métrique intellectuelle. » (*C*, VI, p.553). Il pense que ce passage de la forme du vers à celle du discours en prose serait possible à travers « une transposition par analogies plus ou moins fixes de l'ordre rythmique, musical à l'autre intellectuel » (*ibid.*). C'est grâce à la relation analogique entre le poème et la prose, dont la mesure commune est le langage, que ces deux modes de la littérature de nature différentes peuvent s'influencer réciproquement. Le rythme est un mot clé de la forme de la prose.

Valéry pense même que tout discours porteur d'une substance réelle doit être en prose : « Le vers exclut, élimine raisonnements, ordre rigoureux, etc. Voilà pourquoi il faut de la prose » (*Corr. GLV*, p.1323). Par exemple, la forme du vers, s'inscrivant dans une logique phonétique, sert à produire les rythmes des phrases. Ceux-ci sont cherchés dans le vers, mais ils sont inutiles dans la prose selon Valéry. La beauté formelle « exclut la vivacité » et « exclut aussi le raisonnement suivi » (*ibid.*, p.1320). Elle conduit également « à alourdir ou à compliquer les choses les plus simples que l'on doit dire » (*ibid.*). L'utilisation des mots est donc différente dans la prose de celle du poème : la prose est là pour la précision. Le poème et la prose ainsi conçus sont mis en parallèle dans l'activité littéraire de Valéry, et cette distinction entre les deux modes de la littérature est faite après leur rapprochement.

On considère en général que *Poésie et Pensée abstraite* est un texte dans lequel Valéry explique la différence entre le poème et la prose. Connu pour les métaphores de la danse (la poésie) et de la marche (la prose), cet admirable essai critique traite en réalité, selon nous, de quelque chose de beaucoup plus complexe et fondamental que de la simple opposition entre deux modes d'expression. L'auteur ne cherche-t-il pas un discours idéal, qui ne néglige ni les pensées, ni la forme, et qui dépasse ainsi cette opposition ? D'ailleurs, il nous semble que Valéry pense que différencier les deux modes de l'écriture est moins fécond que de découvrir

leurs points communs. Le but de Valéry n'est pas de constater les caractéristiques de l'existant, mais sans doute d'inventer un nouveau mode d'écriture. La même manière de penser apparaît aussi dans le projet d'*Agathe* : « nouvelles relations / partie commune au rêve et à la veille » (AG, f.129). Trouver le dénominateur commun, ce qui fonctionne de manière identique en dépit des différences entre les situations, est la source de la nouveauté chez Valéry.

Nuançons encore ce sujet. La nouvelle écriture de Valéry n'instaure pas de relation hiérarchique entre la poésie et la prose, comme celle que Michel Jarrety remarque ailleurs chez l'écrivain : « La poésie est la perfection de la prose qui ne peut que la préparer – et Valéry se sépare ici tout à la fois de Mallarmé qui envisage leur union, et de Baudelaire qui se refusait à regarder ses Petits poèmes en prose comme les brouillons de poèmes en vers. »²⁰⁹ L'écriture dont il s'agit dans l'Œuvre en prose, nous semble-t-il, est même au contraire préparée par la poésie. Il faut bien distinguer les deux sens de la poésie : d'abord ce qui est écrit sur le papier - des mots formant des vers, et ensuite ce qui apparaît, en tant qu'effets causés par les premiers, dans l'esprit. Le travail sur les vers n'est rien d'autre qu'un préalable à cette deuxième poésie qui s'incarne en sensations : « Le nom de "Poésie" désigne un art de certains effets du langage, et il s'est étendu peu à peu à l'état d'*invention par l'émotion*, que cet art suppose et veut communiquer. » (Œ, II, p.1317), écrit ainsi Valéry. La poésie est l'effet, et Valéry pense ici au langage qui fonctionne purement à l'intérieur. A partir de ce moment, on commence à voir poindre l'idée du discours en prose dans la poésie : « La poésie est une prose dont les conditions profondes sont simplifiées, mais accusées et simplifiées, et ordonnées. C'est tout. » (C, VI, p.218)

Valéry critique « l'habitude prise de juger les vers selon la prose et sa fonction, de les évaluer, en quelque sorte, *d'après la quantité de prose qu'ils contiennent* » (Œ, I, p.1293). Il s'agit de la prose qui ne peut pas être contenue dans le poème. Il critique également le mélange de la prose et du poème : « *Mettre ou faire mettre en prose un poème ; faire d'un poème un matériel d'instruction ou d'exams*, ne sont pas de moindres actes d'hérésie. C'est une véritable perversion [...] » (Œ, I, p.1293). Au niveau abstrait, Valéry cherche une écriture indépendante, ayant une valeur intrinsèque, sans être définie par opposition aux autres genres.

Par ailleurs, la prose représente un exemple des « emplois pratiques ou abstraits du langage » (Œ, I, p.1325). Elle existe pour transmettre la signification, et pour symboliser cette caractéristique de la prose, Valéry imagine la métaphore de la marche, un acte effectué dans

²⁰⁹ Michel Jarrety, « Questions de Forme », *op.cit.*, p.18.

un but précis. Dans la prose, la forme du langage disparaît immédiatement après que la signification ait été transmise. Cela signifie, selon l'auteur, que le but du discours consiste à avoir un sens et uniquement cela : « l'effet dévore la cause, la fin a absorbé le moyen » (*ibid.*, p.1331). La forme est un des moyens d'action que déploie ce discours, et personne ne consacre tout son temps à un simple moyen, sauf les poètes. Valéry affirme que tout ce qui concerne la forme du langage appartient au travail du poète, mais ce travail ne consiste pas forcément à composer des vers, mais plutôt à produire de la poésie. Comme preuve, « la poésie s'est employée à énoncer des thèses ou des hypothèses » (*ibid.*, p.1336), écrit Valéry. « Le poète a sa pensée abstraite, et, si l'on veut, sa philosophie » (*ibid.*). L'emploi abstrait du langage par le poète, c'est en fait là ce que Valéry approfondit.

Il existe une autre métaphore célèbre parallèle à celle de la marche : la danse représente la poésie, et celle-ci est qualifiée de « nouvelle forme d'action » (*Œ*, I, p.1329). Cette nouveauté provient de son pouvoir « de créer et d'entretenir [...] un certain état » (*ibid.*, p.1330). Cela signifie que cette poésie est liée à la question des effets, et Valéry confirme qu'il fait appel à la notion de danse pour approfondir le sujet de « l'acte même du discours » (*ibid.*, p.1326). Les gestes des danseurs correspondent à l'acte d'écrire : « Leurs mains parlent, et leurs pieds semblent écrire. » (*Œ*, II, p.152)²¹⁰.

Finalement, et encore une fois, les métaphores de la danse et de la marche font-elles seulement référence à la distinction entre la poésie et la prose ? Il nous semble qu'elles évoquent plutôt quelque chose de nouveau. En fait, Valéry estime que prose et poésie ne se différencient que sur certains points, et pas par leur utilisation des formes extérieures : « La prose et la poésie se distinguent donc par la différence de certaines liaisons et associations qui se font et se défont dans notre organisme psychique et nerveux, cependant que les éléments de ces modes de fonctionnement sont identiques. » (*Ibid.*, p.1331). Valéry précise que les éléments communs entre ces deux modes du langage sont les mots, la syntaxe, les formes, les sons ; en somme, ils partagent bien la même forme, et leur différence n'est révélée que par l'analyse « des discours intérieurs » (*Œ*, I, p.1324).

Dans *Poésie et Pensée abstraite*, Valéry place ce beau passage poétique sur ce qu'il appelle la « nuit » et qui représente l'état précédant la création d'un objet d'art :

²¹⁰ Valéry analyse la danse avec le principe de Teste : « D'ailleurs toute la danse est une *spéculation sur l'instable* – sur ce principe : *Ce qui est impossible qui dure, est possible dans l'instant* – grande remarque générale. Idées. / Donc le « temps » n'est pas homogène – Le mouvement ne peut se ralentir ou s'accélérer sans changer le possible. Le mouvement *in abstracto* est inexistant. » (C2, p.976 ; C, XX, p.645, 1937)

« Toutes les choses précieuses qui se trouvent dans la terre, l'or, les diamants, les pierres qui seront taillées, s'y trouvent disséminés, semés, avarement cachés dans une quantité de roche ou de sable, où le hasard les fait parfois découvrir. Ces richesses ne seraient rien sans le travail humain qui les retire de la nuit massive où elles dormaient, qui les assemble, les modifie et les organise en parures. » (*Œ*, I, p.1334.)

Ce passage n'est-il pas un exemple pour la formation du discours dont rêve notre auteur ? C'est un texte pour le texte. Il représente le travail du poète dans la nuit : « Il pourrait écrire des poèmes dans une langue qu'il ignorait... » (*Ibid.* p.1335). Il nous semble que ce passage a une certaine parenté avec le début de *Purs Dramas* :

« Les sites /sont ornés/ s'ornent de pudiques bijoux, qui scintillent. Au silence, au soleil, à l'ombre, si le monde /se retourne/ a bougé dans son vaste sommeil, l'éclair d'une parure /apparaît/ illumine /dans/ ce geste obscur » (PA, f.194)

La nuit joue un rôle essentiel dans les œuvres en prose valéryennes, dès le *Conte vraisemblable*, où elle représente déjà le lieu où naissent les idées. Le poète et le prêtre seuls peuvent percevoir une sensation inexplicable pendant la nuit. Il nous semble que Valéry représente cet indicible dans les métaphores de la nuit et de l'église, espaces de l'ombre, qui sont les scènes fondamentales des textes en prose valéryens. Valéry compare l'état poétique avec le rêve, qui est le lieu où se déroule *Agathe*, ce qui signifie que cet ouvrage un essai pour décrypter cette chose d'indicible.

L'effet poétique

Valéry ne pense pas que l'effet poétique ne concerne que les poèmes, et il est convaincu au contraire que la poésie se trouve partout. Il nous semble que le passage suivant en est la preuve : « Si on retirait de la philosophie un certain nombre de poèmes lyriques [...], elle se réduit à l'examen infini d'une douzaine de problèmes qui tous ont trait à la relation de l'observation psychologique avec le langage » (*C*, VI, p.624). La poésie abstraite est quelque chose qui a certainement été conçue, mais personne ne peut expliquer son mécanisme. Pour Valéry cependant, la poésie devrait porter « un sens plus général, plus répandu, difficile à définir, parce qu'il est plus vague » (*Œ*, I, p.1387).

L'effet poétique apparaît comme résultat du travail du poète. Pourtant, le travail mû par l'intention d'évoquer un effet puissant n'est pas suffisant selon Valéry, car ses conséquences

restent éphémères : « C'est dire que cet *état de poésie* est parfaitement irrégulier, inconstant, involontaire, fragile, et que nous le perdons, comme nous l'obtenons *par accident*. Mais cet état ne suffit pas pour faire un poète, pas plus qu'il ne réveil, étincelant au pied de son lit. » (*Ibid.*, p.1321). Valéry pense aller plus loin que l'ancienne poétique, qui peut être comparée à un feu d'artifice, selon l'image qu'en a donnée Poe²¹¹. En parlant d'*état de poésie*, Valéry cherche à maintenir un effet régulier, constant, volontaire, durable, et non accidentel.

Dans la poésie, le hasard est pourtant un élément essentiel. L'état poétique est initialement construit au hasard chez le lecteur : « Voyons d'abord en quoi peut consister l'ébranlement initial et *toujours accidentel* qui va construire en nous l'instrument poétique, et surtout quels sont ses effets. » (*Ibid.*, p.1320). N'est-ce-pas ce caractère accidentel auquel Mallarmé se confronte ? Un auteur conscient est sensible à ce problème, et c'est le cas de Mallarmé. La présence du hasard rend difficile la représentation le fonctionnement de l'esprit. Pour cela, le sommeil est choisi comme scène d'*Agathe*, parce qu'il est considéré comme un état dans lequel les éléments accidentels ne peuvent pas intervenir dans le fonctionnement de l'esprit. Fermée et étanche au monde extérieur, la conscience évolue alors dans un monde intérieur où tous les éléments suivent une loi.

A propos d'une œuvre singulière de Mallarmé, *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, Valéry écrit : « L'intention de Mallarmé, Mallarmé lui-même l'a déclarée. Nous tenons de sa main ce qu'il voulut faire : essayer d'un "emploi à nu de la pensée" ; tenter d'en "fixer le dessin". Il rêva d'un *instrument spirituel* pour l'expression des choses de l'intellect et de l'imagination abstraite. » (*Ibid.*, p.626). Il nous semble que l'« emploi à nu de la pensée » n'est pas autre chose que ce que Valéry tente de faire dans son *Agathe* : « le nu ou le velours de l'esprit » (*Œ*, II, p.1389). Et avant tout, cet « instrument spirituel », n'est-il pas également ce dont notre auteur est en quête dans l'« Essai sur Mallarmé » ? Le langage employé dans *Un coup de dés* est formellement et visuellement différent d'*Agathe*, cependant, ces deux ouvrages partagent peut-être le même centre d'intérêt, ainsi que Valéry insiste sur l'intention poursuivie par son maître — croyons ses mots : « lui-même l'a déclarée ». On sait que quand Valéry découvre après la mort de Mallarmé « Minuit », qui aurait dû composer une partie d'*Igitur*, considéré comme le projet principal pour la tentative du Livre de Mallarmé, il remarque quelque ressemblance avec son *Agathe*.

²¹¹ Dans son premier essai esthétique écrit en 1889, *Sur la technique littéraire*, Valéry commence par proclamer une idée qui paraît fortement inspirée par la lecture de la *Méthode de Composition* de Poe : « la littérature est l'art de se jouer de l'âme des autres » (*Œ*, I, p.1830).

Dans *La préparation du roman*, Roland Barthes commente le concept de « Livre total » de Mallarmé : « Mallarmé n'a produit que des "Albums" → Idée de Livre, donc chez lui : comme un fantasme de contraste. »²¹² Il juge que Mallarmé ne crée en réalité que des « Albums » et que le Livre reste une illusion, une Idée ; cependant outre *Un coup de dés*. Barthes prend comme exemple l'Album *Les Divagations*. Ces deux ouvrages mallarméens illustrent l'idée de la littérature que Valéry cherche. Sur les *Divagations* de Mallarmé, Valéry écrit à Louÿs les mots suivants en janvier 1897 :

« [...] le volume récent m'apparaît comme une chose positivement *historique*. Aucune littérature ne possède un pareil *Almageste* [traité d'astronomie de Ptolémée]. Cela devra rester le livre par excellence des littérateurs. Car, en dehors des bizarreries, etc., c'est comme la table des logarithmes de la syntaxe et le plus complet document sur les combinaisons de la phrase. » (*Corr.GLV*, p.830).

Valéry pense donc que les phrases des *Divagations* de Mallarmé montrent à tous un modèle pour l'écriture. Cet ouvrage sont un mélange de textes variés ; des poèmes en prose, des réflexions sur la langue et le livre, des méditations sur les écrivains comme Villiers de l'Isle-Adam, Baudelaire ou Poe. Au moins, le fond du texte seul n'a pas suffisamment d'importance pour avoir le caractère indiqué par Valéry. Dans la lettre à Gide du juin 1901, celui-ci déclare un autre projet théorique des « *Définitions* » (*Corr.G-V*, p.595)²¹³, qui nommé également « L'éternel livre de notes » et « mes éternelles notules » (*ibid.*, p.601). Ce projet se prolonge jusqu'en 1917, et Valéry ne se confie à ce sujet qu'à Louÿs et Gide : « ... j'ai écrit tantôt au haut d'une page : *Définitions*. Ce titre m'a suscité quelques difficultés. D'où six à huit lignes sur l'éternel livre de notes toujours béant. » (*Ibid.*, p.595). L'« Essai sur Mallarmé » essaime partout des idées dans les œuvres et les projets d'œuvre valéryens, mais ce sujet du dictionnaire n'aboutira jamais à notre connaissance.

La forme de la pensée

En parallèle de la question de comment écrire, il existe toujours une autre interrogation : quoi écrire ? Dans une lettre à Fontainas de juin 1898, Valéry révèle son idée de l'art de

²¹² Barthes, *La préparation du roman*, *op.cit.*, p.246.

²¹³ Dans une page des cahiers de 1911, Valéry revient à cette idée de définition : « Le moment des définitions. / S'il y a vraiment un esprit de géométrie et un de finesse, le seul devoir est de les joindre, trouver un pont. » (*CXI*, p.35).

penser, au sujet duquel il soutient que : « le jour où cet art-là sera découvert et employé comme je le pressens, comme j'en suis sûr, il faudra bien que beaucoup de choses changent. » (*Corr. V-AF*, p.126). Cela nous rappelle « le système du monde » que Mallarmé présentait²¹⁴, et que Valéry approfondit dans son « Essai » sur son maître :

« Vous réduisez tout en sensations et phénomènes mentaux – vous répartissez ceux-ci en deux ou trois classes par leurs propriétés de *substitution*, vous recherchez une relation d'ensemble avec tous ces facteurs de la connaissance, etc., et vous avez aux mains un instrument d'analyse tout à fait général et inédit. / Vous prouvez désormais envisager dans chaque cas particulier les propriétés de l'ensemble des combinaisons et relatifs. Vous tenez l'origine de tous les développements possibles de ce qui est donné : suivant l'usage à faire vous adoptez une de ces voies, la littérature, la philosophie, la critique ou l'imagination etc., etc. » (*Ibid.*)

Valéry précise que sa tendance principale de l'esprit mallarméen est « l'extension, la généralisation perpétuelle » (*Corr. G-V*, p.544).

Lorsque Valéry écrit ainsi : « Tout sujet déterminé se réduit pour moi à une suite d'opérations physiques et mentales entre des termes. Ces termes sont invariables – ils sont aussi pensés que possible » (*ibid.*), il songe à la durée de la pensée : la durée d'un bout à l'autre est composée par une suite d'opérations intérieures, conduites par la conscience. Les termes en sont invariables, c'est-à-dire qu'ils sont considérés comme les formes stables que la pensée utilise. La forme est fixée, et en même temps, les opérations elles-mêmes peuvent être encadrées ; Valéry suggère l'existence de règles de la pensée. Autrement dit, il souhaite généraliser les opérations : il s'agit « de chercher les opérations qui peuvent exprimer toutes les opérations de l'ensemble. » (*CII*, p.40).

Il considère ces idées comme des faits, et se donne ensuite un nouveau problème à résoudre : « La seule difficulté est de bien analyser le sujet donné pour le réduire dans tous les

²¹⁴ Marcel Raymond écrit ainsi : « Mallarmé, selon Paul Claudel, se posait devant le monde une seule question : "Qu'est ce que cela veut dire ?" Valéry se persuade que cela ne veut rien dire, que le "fond des choses ne ressemble à rien" » (*Valéry et la tentation de l'esprit*, pp.99-100). Raymond remarque l'impossibilité de tout dire : il existe toujours quelque chose qui fuit : cette chose « ne se laisse pas saisir, étant de l'ordre de la vie, qui est "interdite à la pensée". En revanche, elle consent à entrer dans une sorte de système de relation magique avec les objets. Le moins qu'on puisse croire, c'est que, sous un certain regard, l'ensemble de l'univers instant au poète, à un moment donné, se présente à lui comme un champ de virtualités expressives qui exigent de passer à l'acte, qui engendrent le besoin de la parole efficace et rémunératrice. / Quant à ces choses, ou cette chose (le singulier est de plus grande portée), elle serait donc la même toujours, liée à notre façon d'être au monde, à cette "existence", qui nous envahit de temps en temps, mais qui peut-être ne nous quitte pas, qui se fait invisible et nous hante. Je lis dans le *Cahier B* 1910 : "L'esprit tourne et retourne quelque chose qui n'a pas encore de nom..." nous sommes ramenés ici décidément à l'élémentaire, au métaphysique. » (*Ibid.*, p.100)

cas possibles à un groupe d'éléments positivement *mort* et à un schéma d'une série, plus ou moins ordonnée, d'actions spirituelles. » (*Ibid.*). La question est le sujet, c'est-à-dire qu'il faut bien comprendre le sujet lui-même pour utiliser à la forme déjà révélée : dans *Agathe*, le sommeil et le rêve sont approfondis dans ce but.

Finalement, en quoi consiste le but ultime de toutes ces réflexions ? Valéry finit son discours par cette remarque : « Un de ses plus grands avantages est de restreindre au minimum les chances de bafouillage dues au langage, car il ne tient aucun compte des mots en les remplaçant toujours près de leur correspondant *signifié*. » (*Ibid.*). La question du langage, le problème du système de notations réapparaissent. Il s'agit de modifier les objets en forme plus adaptée au langage, et de resserrer le lien entre le signifiant et le signifié.

Ensuite, Valéry écrit sur la musique comme l'exemple de son intérêt. Cette musique est un modèle du système de notations : « D'ailleurs, mon penchant existerait même en dehors de toute méthode. Exemple typique – dans un domaine qui m'est inconnu – en Musique. Si j'étais musicien tu vois de là-bas que je penserais constamment, par exemple, à l'ensemble de toutes les mélodies possibles, je suppose. Cela me dominerait. Je chercherais à les tirer l'une de l'autre, à les classer, etc. » (*Corr. G-V*, pp.544-5).

Valéry affirme que sa manière de voir les choses est singulière : à partir de l'impression qu'il reçoit, il remonte jusqu'au concret. Autrement dit, de l'objet saisi dans son imagination, il déduit une chose réelle. C'est un processus pour trouver le lien entre l'idée et la chose. « En somme, je ne veux généralement pas voir les choses comme tout le monde. J'en prends d'abord une impression aussi instantanée que possible, puis j'y reviens en tâchant de les retrouver par une suite de conditions indépendantes entre elles et par conséquent plus générales que mon objet. » (*Ibid.*, p.545). Il faut penser en termes de formes : les formes sont un outil de l'acte de penser.

II. LE LANGAGE PSYCHOLOGIQUE

« Je voudrais trouver le langage de mon pouvoir. » (*CII*, p.316)

Le dictionnaire de Mallarmé

Nous avons déjà croisé la notion de nouveau dictionnaire dans l'analyse de *Durtal*. Dans cet ouvrage, ce dictionnaire représente la syntaxe utilisée par Huysmans, et fait son succès. Il

est un des *talents* de l'écrivain, et Valéry explique comment l'obtenir par une voie mystique. Cette notion est sans doute assez ancienne : « La nature étant un dictionnaire pur [...] Mallarmé a réfléchi sur tous les mots » (NAI, f.69v°), écrit ainsi Valéry à la période des précahiers. Il laisse aussi ce passage significatif dans les brouillons du *Jeune Prêtre* : « Prendre un livre d'une langue qu'on connaît très peu et imaginer sur les demi phrases qu'on devine. / Se donner aux correspondances, c'est restituer le chaos, réagir contre l'habitude anti-belle de l'analyse, retrouver la puissance orchestrale première quand les phénomènes, les idées tout jouaient sa partie dans l'harmonie du monde. » (PA, f.76). L'idée d'une langue dont l'harmonie du monde définirait les conventions, construite dans le chaos, apparaît ici mystérieusement. Ce dictionnaire est cette fois-ci analytiquement approfondi dans l'étude de Mallarmé, et l'objectif de Valéry est de construire une syntaxe avec les lois du langage.

Pourquoi le terme de dictionnaire ? Le langage existe avant tout pour la communication, avec l'intention de transmettre un sens d'une personne à une autre, et donc on pourrait imaginer que la substance principale du système du langage consiste bien en ce qui est *commun* : « L'action de l'individu sur le mot est nulle. Le dictionnaire nous est donné. La même règle s'applique aux éléments *nécessaires* de la phrase. » (CII, p.281 ; Mallarmé I, f.38). Le dictionnaire fournit une convention pour la communication, et surtout, Valéry pense à son utilisation au moment de la lecture des œuvres littéraires. En lisant, le lecteur transforme les mots en éléments psychologiques : « Le lecteur d'une phrase, à mesure qu'il avance dans sa lecture, transforme les groupes verbaux en événements psychologiques : il en fait des images, des idées, d'autres phrases. Mais pour que cette transformation s'opère, il faut que les termes écrits ou lus satisfassent à des conditions. » (*Ibid.*). Le dictionnaire doit fournir une assistance dans cet acte de compréhension, pour une communication précise. Valéry pense qu'il serait possible d'établir quelque système de référence commune, de laquelle le lecteur dépende pour son acte de transformer les mots en les idées : « Il faut d'abord trouver et tenir une commune mesure, une référence unanime, un objet qui résiste aussi à notre propre pensée incessante. » (CII, p.279), proclame-t-il ainsi.

En citant un poème de Mallarmé, Valéry affirme qu'un poème vraiment réussi ne peut émerger qu'à la condition que la forme et le fond soient étroitement liés, et insiste sur le fait qu'on voit rarement cette condition réalisée : « L'état dans lequel l'indivisibilité du son et du sens, le désir, l'attente, la possibilité de leur combinaison intime et indissoluble sont requis et demandés ou donnés et parfois anxieusement attendus, est un état relativement rare. » (*Œ*, I, p.1334). Ce caractère d'indivisibilité est admirablement représenté, à notre avis, par la métaphore du « pendule » (*ibid.*, p.1332) dans *Poésie et Pensée abstraite*.

Cet état se trouve en effet dans le mouvement perpétuel d'oscillation entre deux axes, entre le son et le sens : « Le pendule vivant qui est descendu du son vers le sens tend à remonter vers son point de départ sensible, comme si le sens même qui se propose à votre esprit ne trouvait d'autre issue, d'autre expression, d'autre réponse que cette musique même qui lui a donné naissance. » (*Ibid.*). Ce mouvement symétrique entre la forme et le fond représente l'égalité des deux axes, et le lien fixe entre eux : l'un rejoint précisément l'autre. Il nous semble qu'il s'agit là d'une variation sur la représentation du dictionnaire. Valéry remarque que Mallarmé conçoit bien que « l'art implique et exige une équivalence et un échange perpétuellement exercé entre la forme et le fond, entre le son et le sens, entre l'acte et la matière » (*ibid.*, p.658).

Le style et l'effet

Le style est examiné en tant que cause des effets dans l'« Essai sur Mallarmé ». La raison d'être du style est expliquée ainsi : « ce qui se nomme partout vigueur, beauté,... du style n'est que le résultat de certaines dispositions de mots, et de l'impression des *groupes* de mots sur le lecteur. » (*CII*, p.276 ; « Mallarmé I », f.21). Le style est créé d'abord par l'auteur qui dispose les mots d'une certaine façon, puis par le lecteur qui conçoit des impressions à partir de ce qu'il reçoit. L'effet dépend donc du style : « L'effet d'une phrase dépend de la différence des mots employés, combinées avec leur distance physique – dans le temps, sur le papier. » (*Ibid.*). L'effet est causé par une différence, née du résultat des combinaisons des mots. Il nous semble que cette différence est expliquée ainsi : « Toute construction [...] se fait suivant la sensibilité – c'est-à-dire par contrastes, similitudes, symétries – formes diverses de la répétition généralisée. » (*C*, XIX, p.378 ; *C2*, p.1038). Cette sorte d'opérations géométriques appliquées aux mots engendre la sensation.

Le langage de Mallarmé est celui de la littérature, qui doit être distingué de la langue ordinaire. Il est utilisé pour évoquer les idées, accompagnées de figures : « L'écrit, envol tacite d'abstraction, reprend ses droits en face de la chute des sons nus »²¹⁵. Valéry croit que ce langage dépeint les idées et les figures dans l'imagination du lecteur : rappelons ce que Mallarmé a noté au dessous de titre d'*Igitur* : « Ce conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même ». Chez Mallarmé, les figures sont un ornement pour mieux illustrer l'intention du discours, qui s'épanouit dans l'intelligence. Valéry décrit ainsi le

²¹⁵ Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *Divagations* ; *Œuvres complètes II*, Gallimard, 2003, p.232.

rôle des figures ornementales dans le discours : « les figures, qui jouent communément un rôle accessoire, semblent n'intervenir que pour illustrer ou renforcer une intention, et paraissent donc adventices, pareilles à des ornements dont la substance du discours peut se passer, deviennent dans les réflexions de Mallarmé, des éléments essentiels » (*Œ*, I, p.658).

A ce moment-là, on s'aperçoit que les mots et les figures interagissent. Lorsque le langage fonctionne avec cette manière, la métaphore prend de la valeur : « la métaphore, de joyau qu'elle était ou de moyen momentané, semble ici recevoir la valeur d'une relation symétrique fondamentale. » (*Ibid.*). Le langage permet la métaphore, et celle-ci s'épanouit grâce aux combinaisons trouvées par le poète entre les idées et les figures dans l'imaginaire. Valéry explique que le fond est « toutes les valeurs significatives, les images, les idées ; les excitations du sentiment et de la mémoire, les impulsions virtuelles et les formations de compréhension » (*ibid.*, p.1332).

Valéry trouve chez Huysmans un style remarquablement créateur d'effets, et il décrit ainsi ce style, qui semble agir directement sur les nerfs selon lui : « langage visant toujours à l'inattendu et à l'extrême de l'expression, surchargé d'adjectifs pervers et employés hors d'eux-mêmes ; monologue travaillé, curieux mélange de termes rares, de tons singuliers, de formes triviales et de trouvailles poétiques. » (*Ibid.*, p.755). Ne peut-on pas observer un style très proche de celui de Mallarmé, nonobstant le dévoiement de certains mots ? Au moins, lorsque Mallarmé écrit ainsi, ces deux écrivains s'orientent, à notre avis, dans la même direction littéraire : « Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours »²¹⁶.

La formule

En cherchant le caractère précis du système de notations du langage, Valéry prend les équations mathématiques comme modèle : « Mathématique est Science de l'expression rationnelle. » (*C*, IV, p.162), écrit-il ainsi. Il considère généralement que l'écriture est un calcul : « Ecrire (au sens littéraire) prend toujours pour moi figure d'une sorte de *calcul*. C'est dire que je rapporte ce qui me vient, mon immédiat, à l'idée de problème et d'opérations [...] je subordonne le "contenu" à la "forme" - toujours disposé à sacrifier *cela* à *ceci*. » (*Œ*, II,

²¹⁶ *Ibid.* p.233.

p.1516). Les équations sont l'expression d'opérations composées de signes et de chiffres pour représenter des phénomènes, et le lien entre les signes et les opérations qu'ils désignent est rigoureusement et définitivement établi : les « signes mathématiques ne correspondent qu'à des opérations et à des opérations connues. » (*CIV*, p.41). Avec les mots, Valéry souhaite obtenir ce caractère universel des équations, qui permet d'évoquer les mêmes représentations, sans faute, dans l'esprit de chacun, et même aller encore plus loin : les mots sont plus évocateurs et suggestifs que les signes mathématiques, et pour cela, ils pourraient correspondre à non seulement des opérations mais aussi leurs effets.

Cette tentative est aussi en quelque sorte impulsée par l'esprit lui-même. Valéry remarque en effet que celui-ci répugne à répéter et redire la même chose, et que c'est pour cela que lui-même cherche la formule de l'esprit : « il [l'esprit] tend toujours à trouver la loi d'une suite, à passer à la limite (comme disent les mathématiciens), c'est-à-dire à dominer, à surmonter, à épuiser en quelque sorte la répétition prévue. Il tend à réduire une *formule* dont il identifie les éléments. » (*Œ*, I, p.1026). Cette formule apparaît spontanément, et la conscience peut en découvrir l'existence. Valéry cherche un équivalent de ce système mathématique qui s'appliquerait à la prose qu'il souhaite : « le travail accumulé sur la prose doit toujours pouvoir aboutir à une simplification de l'expression. La limite de la prose est la formule algébrique »²¹⁷.

En 1917, Valéry affirme les qualités essentielles à ses yeux des mathématiques, à savoir leur simplicité et leur capacité à permettre un raisonnement prolongé : « J'ajoute que les mathématiques sont par définition la science des objets les plus simples, de beaucoup les plus simples, et que leur difficulté fameuse vient de cette simplicité qui permet, et commande, de maintenir le même objet beaucoup plus longtemps dans la même attention. » (*Corr. GLV*, p.1290). Le facteur qui pourrait permettre de prolonger la durée de la conscience est donc la simplicité. Il nous semble que cette idée est comparable avec les informes de Léonard : prolonger la pensée avec des unités primitives, afin que le nombre de possibilités augmente.

Valéry rédige un article vers 1904, « Mémoire sur l'attention »²¹⁸, dans lequel il met en question le système de notations. Il pense que les phénomènes mentaux deviennent perceptibles et prennent une valeur pour la première fois après qu'on les ait introduits dans un système de notations, et il est sans doute vrai qu'ils deviennent transmissibles et sont compris grâce à cette transformation en termes matériels. Valéry affirme ainsi : « les phénomènes, par

²¹⁷ *Entretien avec F. Lefèvre*, p.65.

²¹⁸ Ce texte est publié sur les *Cahiers 1894-1914* tome VI. Dans la note (*CVI*, p.274), on peut savoir les détails sur le texte et le contexte de sa rédaction.

eux-mêmes inintelligibles, peuvent recevoir des significations, devenir comme actifs, agir et subir, être divisés et conservés, etc. en tant seulement qu'ils peuvent être notés. » (*CVI*, p.232). Ce qui est remarquable dans cet article est à notre avis que Valéry déclare également à ce moment-là : « Nous avons remonté jusqu'au point d'où toute la sensibilité paraît sans forme » (*ibid.*, p.238), car ce point là nous semble correspondre à l'univers ou la mer, lieu de la genèse qui apparaît métaphoriquement dans les œuvres en prose valéryennes.

A travers cette méditation, il suppose que la littérature pourrait être également une sorte de formule. C'est un écrit qui suscite des mouvements dans l'esprit du lecteur, et qui indique un sens en évoquant une suite d'idées ou d'images :

« La littérature – ou plutôt l'opus litterarum est une formule de transformation adéquate à l'esprit courant et qui occasionne p. transformations de cet esprit. Elle le mène de a_1 à a_p par une série d'états. Ces états peuvent être neufs – leurs éléments d'un certain ordre sont connus. L'écrit ne fournit que l'ordre. » (*CI*, p.268)

Valéry trouve cette formule dans le langage mallarméen : « Il arrivait que ce poète, le moins *primitif* des poètes, donnât [...] l'impression de ce qu'il y eut de plus puissant dans la poésie originelle : *la formule magique*. Une analyse exquise de son art avait dû le conduire à une doctrine et à une sorte de synthèse de l'incantation. » (*Œ*, I, p.649), écrit-il ainsi. Ce qui lui fait concevoir l'existence de cette formule est l'impression qu'il reçoit en tant que lecteur. A partir de cette expérience vécue, Valéry essaie de déduire la formule et d'expliquer logiquement comment Mallarmé a pu la créer.

Valéry décrit ainsi l'instant où l'on est enchanté par cette formule : « nous sommes insensiblement transformés, et disposés à vivre, à respirer, à penser selon un régime et sous des lois qui ne sont plus de l'ordre pratique – c'est-à-dire que rien de ce qui se passera dans cet état ne sera résolu, achevé, aboli par un acte bien déterminé. » (*Œ*, I, p.1326), et ces mouvements psychiques révèlent l'existence de quelques lois, qui sont, à notre avis profondément liées au nouveau dictionnaire : « c'est l'affaire du poète de nous donner la sensation de l'union intime entre la parole et l'esprit. » (*Ibid.*, p.1333).

La notion de machine : L'autonomie et la maniabilité.

L'idée que l'œuvre d'art doit être une machine qui fonctionne chez ceux qui la reçoivent n'est pas neuve. Elle provient d'un désir de l'auteur, et celui-ci est peut-être expliqué par

l'idée que nous avons déjà remarquée plus haut : pour mieux fonctionner, l'œuvre devrait être construite en usant des connaissances issues de l'observation de l'esprit des hommes, qui est sa destination. L'œuvre pourrait être organisée d'après les lois tirées de l'esprit. C'est ce à quoi Valéry pense dans le passage suivant, écrit dans l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* en 1895 :

« De ce point de vue, tout déplacement d'éléments fait pour être aperçu et jugé dépend de quelques lois générales et d'une appropriation particulière, définie d'avance pour une catégorie prévue d'esprits auxquels ils s'adressent spécialement ; et l'œuvre d'art devient une machine destinée à exciter et à combiner les formations individuelles de ces esprits. » (*Ibid.* pp.1197-8)

L'œuvre d'art représente les mouvements des éléments mentaux. Représenter, c'est-à-dire faire surgir sans écart inattendu ces mouvements dans l'esprit qui découvre cette œuvre. C'est ainsi que l'œuvre devient une machine.

En même temps, Valéry a certainement l'idée de créer cette machine en tant que modèle de l'esprit. S'il pouvait construire un modèle mécanique pour extérioriser sa théorie sur le monde invisible, il prouverait sa pensée. Il cherche le moyen de sortir de la spéculation abstraite, et pour cela, à notre avis, il est attiré fortement par les sciences modernes : « Pour lord Kelvin, par exemple, le besoin d'exprimer les plus subtiles actions naturelles par une liaison mentale, poussée jusqu'à pouvoir se réaliser matériellement, est si vif que toute explication lui paraît devoir aboutir à un modèle mécanique » (*ibid.*, p.1195), écrit-il ainsi dans son *Introduction*.

A l'époque de *La Soirée avec Monsieur Teste*, Valéry se plaint de sa rédaction à Gide, et ce qui est intéressant est le motif de cette plainte. Ainsi, il indique dans sa lettre éprouver des difficultés à conférer à son œuvre les effets désirés : « dégoût ou manque de temps ou manque de talent, les *effets* que je voulais faire ont fini ou par être supprimés ou par être nuls. Donc ma tentative *mécanique* expire, échoue. » (*Corr.G-V*, p.406). Dans *La Soirée*, cette idée des effets mécaniques apparaît par exemple dans la scène de l'Opéra : « Dimensions / Cube / Lumière Effets » (MTI, f.13), et plus généralement, le personnage de Teste lui-même est le portrait d'un homme mécanique : « Portrait mécanique – physique – descriptions des actes » (MTI, f.18). Mais Valéry pense que son travail de recherche des effets est insuffisant, et même, un échec. La raison est un outil pour construire une machine, et en même temps, contient un mécanisme en elle-même. Les œuvres conduites par la logique pourraient posséder le caractère de machine de l'esprit : « La raison est un art. / Le raisonnement est l'imitation d'une mécanique. » (C, VI, p.184). Appliquer le mécanisme de l'esprit à l'œuvre,

pour faire de celle-ci une machine : pour Teste, qui abandonne tout ce qui reste de l'esprit, c'est peut-être la seule forme d'œuvre possible. L'essai d'identifier l'esprit à l'œuvre est en fait un sujet testien qui n'en porte pas le nom.

Mais avant tout, la machine est une métaphore du poème : « un poème est une sorte de machine à produire l'état poétique au moyen des mots. L'effet de cette machine est incertain, car rien n'est sûr, en matière d'action sur les esprits. » (*Œ*, I, p.1337). Construire une œuvre pour susciter l'état poétique, et dont la conception vise à l'efficacité de cet effet, tel serait le but du poète. Ce n'est cependant que le commencement du vrai problème pour Valéry : comment manier cet état poétique avec logique ? Voici la question ultime sur ce sujet, dont il en était bien conscient sans doute même avant l'époque de Léonard et de Teste. Dans une lettre à Fourment, écrite probablement en 1893 selon Octave Nadal, Valéry affirme ainsi :

« Sir Thomson a voulu réaliser matériellement ces mécanismes de compréhension. En fer, en cuivre, en verre, il a fait des métaphores. Toute la physique d'aujourd'hui est une métaphore hydraulique, et lui, l'extraite des formes algébriques pour donner aux sens eux-mêmes le spectacle de la continuité de la pensée. / Il faudrait bien être un poète de la vieille littérature (qui dure encore) pour ne pas s'amuser à fond d'une telle invention. / J'ajoute, par goût de la fantaisie, que si l'on se divertit à concevoir cette trouvaille comme *réversible*, on retrouvera dans l'architecture des monuments leur départ métaphorique original » (*Corr. V-F*, pp.16-7 ; *Œ*, II, pp.1436-7)

Les « mécanismes de la compréhension » sont le grand sujet d'intérêt du poète de la nouvelle littérature, et justement, Valéry ne se penche-t-il pas au début sur le problème de l'effet, en construisant le *Paradoxe sur l'architecte* ? Il nous semble que ce ne sont pas les sciences qui lui inspirent toutes ces idées, mais que c'est lui qui trouve dans les sciences des indices pour expliquer logiquement sa pensée. A l'époque du *Paradoxe*, il tente surtout de se situer vis-à-vis d'Edgar Poe, de Mallarmé et de Wagner ; la mécanique dans la littérature est peut-être une idée sur laquelle Valéry insiste pour développer son originalité par rapport à ces grands artistes, dans la quête de sa propre littérature.

L'impression et l'opération

Valéry approfondit le sujet de la relation entre l'écriture et l'impression. Ecrire est l'acte de disposer les idées en cherchant à provoquer leur effet maximal chez le lecteur : « Utiliser, mettre en œuvre, un fragment ou idées séparées, mais tendant au même élargissement, sachant

que les mettre en œuvre c'est les disposer et les écrire de façon telle que leur maximum d'impression sur inconnu soit atteint. » (C, VI, p.555), écrit Valéry. Par la suite, il élargit sa réflexion en supposant l'existence d'une variété d'impressions. Cette réflexion se situe dans les pages consacrées intensivement au sujet de la prose en 1917.

Il cherche d'abord le sens du terme impression étymologiquement, — ainsi qu'il le fait également sur le mot, *penser*, dans une note de l'*Introduction* : « Impression est un mot à plusieurs racines. Tantôt clarté, tantôt entendement, tantôt emportement. » (*Ibid.*). Alors, Valéry établit des listes de mots, en les classant selon leur origine étymologique, et il nous semble que ces listes sont très intéressantes pour comprendre le symbolisme de notre auteur : l'impression de clarté provient des actions comme « éclairer, faire manœuvrer et agir, - séduire – enflammer -, illuminer, approfondir – *retenir* » ; l'entendement est représenté par les verbes : « Reconduire à zéro. Faire voir, faire deviner, apaiser, endormir, faire discerner, distinguer, éprouver, inquiéter, faire pressentir, troubler » ; et enfin l'emportement se retrouve dans des mots tels que « Développer, exposer toutes les conséquences, toutes les transformées, entière rotation du sujet – nommer. » (*Ibid.*). Pour susciter les impressions chez les lecteurs, l'auteur ordonne ces actes à travers les mots : « En somme, l'ordre doit être de ces choses-là » (*Ibid.*).

Nous observons ici les efforts de Valéry pour déterminer comment susciter les phénomènes mentaux par le langage. Ce qui nous frappe, c'est la largeur du spectre des effets que la prose est destinée à générer chez lecteur : il faut que son esprit fonctionne depuis la sensibilité jusqu'à la cognition. Il nous semble surtout que le troisième effet décrit par Valéry, « l'emportement », est le plus caractéristique de la prose par rapport au vers : Il suggère l'existence d'un raisonnement qui continue dans l'imagination, et cette continuation n'est pas due à une suite de résonnances abstraites dans l'esprit. Elle est faite au contraire de mouvements comme ceux de la marche, qui nous emmènent pas à pas.

Manœuvrer la sensation avec la connaissance des règles du langage psychologique est l'ambition de Valéry, nommée la théorie psycho-littéraire. Ce langage fonctionne dans le domaine des sensations, et Valéry retourne ainsi à l'alchimie mystérieuse de *Durtal*, et dit qu'il faut y découvrir des « choses absentes », « choses profondément et secrètement ressenties » (*CE*, I, p.1324). Dans l'*Essai sur Mallarmé*, Valéry cherche le secret d'« une opération abstraite » (*CII*, p.278). Valéry critique ceux qui parmi les auteurs manquent de la connaissance des effets du langage : « Ce que je reproche à la plupart de la littérature, c'est donc jongler avec des choses dont l'auteur ne peut pas mesurer toute la portée. Ce reproche n'est que personnel naturellement ; je veux dire que c'est *cela* en quoi la plupart de la

littérature ne me saisit pas. » (*Corr.G-V*, p.597). Selon ce critère, Mallarmé est à l'inverse admiré par Valéry.

Les sensations abstraites

Valéry s'intéresse à la musique parce qu'elle présente, à l'instar des mathématiques, un autre modèle du système de notations : les notes sont un être pur, c'est-à-dire qu'elles n'ont aucun sens en elles-mêmes ; elles indiquent avec certitude les sons à effectuer pour arriver à la mélodie désirée. La musique ainsi considérée fournit un modèle pour la prose valéryenne, à la fois par le but qu'elle poursuit et par sa structure. Valéry écrit : « Pour moi, elle suggère toujours (quand je la goûte) non pas chose faite mais chose à faire. [...] la Musique, selon Paul, est un procédé enregistreur (très précieux) qui s'intercale entre l'Impression et l'Intellect » (*Corr. GLV*, p.1283). Si la musique est une « chose à faire » plutôt qu'une « chose faite », c'est parce que Valéry se la représente dans son état de partition écrite. La musique reçue par l'auditeur est cependant celle qui est jouée : « ce qui est perçu est composé avec des choses non perçues » (*CVIII*, p.148). En fait, on pourrait dire que la réalité de la musique se trouve entre ce qui est construit intellectuellement par le système spécifique des notes de musique (la partition) et le jeu musical, qui appartient au monde sensoriel. C'est pourquoi Valéry écrit que le procédé de la musique s'inscrit « entre l'Impression et l'Intellect ».

Sur l'effet de la musique, le narrateur de *La Soirée avec Monsieur Teste* s'écrit :

« Comment se soustraire à une musique si puissante ! Et pourquoi ? J'y trouve une ivresse particulière, dois-je la dédaigner ? J'y trouve l'illusion d'un travail immense, qui, tout à coup me deviendrait possible... Elle me donne des *sensations abstraites*, des figures délicieuses de tout ce que j'aime, - du changement, du mouvement, du mélange, du flux, de la transformation... » (*Œ*, II, p.22)

Il reçoit des sensations abstraites, qu'un travail de la musique pourrait évoquer. Valéry écrit ainsi dans une lettre à Louÿs début juillet 1901 : « Quant à moi, j'ai la consolation de relire mes ex-œuvres sous la forme de critique musicale. » (*Corr.GLV*, p.925), et à la suite, en évoquant le nom de *La Soirée*, il poursuit : « j'ai regretté de n'avoir pas écrit davantage pour fournir plus longuement à des exercices de transposition. » (*Ibid.*). Nous suggérons que cette remarque concerne le passage que nous avons cité plus haut. Teste ne partage pas cet

enthousiasme. Ces sensations sont les stimulations artificielles, c'est-à-dire qu'elles sont des illusions : « La poésie est une caricature du langage. La musique est comparable à l'abus des excitants artificiels : elle porte les vraies impressions à un degré qui est faux ; et donne au faux la puissance du vrai, et même plus. » (C, VI, p.191). Cette partie de la sensation serait la spécialité de la musique, et on comprend alors pourquoi Teste ne s'intéresse pas à celle-ci.

Valéry consigne dans une page du cahier en 1899 un projet de drame : « →Les oiseaux← / Le Quatuor – un drame pour 4 filles (comme il faut !) [...] ensemble d'esprits, de SENSATIONS, de manière de sentir – surtout, plutôt que de penser » (CIII, pp.196-7). L'univers musical est construit par les sons, et ceux-ci, privés de signification, sont considérés comme sensation pure par Valéry : la musique s'assimile à la fonction de la sensation : « La grande Musique a affaire au Moi le plus général, dans le système duquel elle transpose la capacité de *sentir*. » (C, XVII, p.60 ; C2, p.967).

Il nous semble que le problème du langage est concerné par des effets sensoriels. En déclarant cette idée, nous entrons dans une spéculation hautement abstraite. Valéry pense écrire sur l'âme : « La Description spirituelle est une création artificielle d'analogie entre un état d'âme et un décor inventé pour y correspondre. » (NAI, f.88v°), écrit-il dans une note ancienne. Il est certain que cette idée d'écriture spirituelle n'est pas un conte de fée pour lui. Valéry aborde sérieusement ce sujet surtout sous le concept du langage psychologique. Il nous semble que le problème est profondément lié avec une autre question posée peut-être au moment de la rédaction de *Durtal* : comment l'intelligence fonctionne-t-elle au-delà de sa limite dans la conscience ? Valéry se convainc que les phénomènes mentaux ne sont pas encore *représentés* correctement avec le langage. Pour cela, il faut exploiter le problème du langage, ainsi que le fonctionnement de l'esprit.

Le travail du poète n'est pas seulement la combinaison des mots physiques, mais aussi celles du langage psychologique, dont le but est *d'écrire dans l'esprit*. Le poète doit savoir manier le langage à l'intérieur, pour créer des effets durables et logiques ; autrement dit, c'est une tentative de manipuler les effets chez les lecteurs : « l'effet de poésie, et la synthèse artificielle de cet état par quelque œuvre, sont choses toutes distinctes ; aussi différentes que le sont une sensation et une action. » (Æ, I, pp.1321-2). L'effet n'est plus la sensation à recevoir, mais l'action à causer. Valéry se donne la tâche de cette synthèse, c'est-à-dire qu'il souhaite expliquer complètement le système des effets.

Il nous semble que cette action du langage au travers de l'effet est nommée la pensée abstraite dans *Poésie et Pensée abstraite*. Celle-ci apparaît grâce à la forme de l'écriture, en tant que phénomène mental qui dure dans l'esprit du lecteur : « aussitôt que cette forme

sensible prend par son propre effet une importance telle qu'elle s'impose, et se fasse, en quelque sorte, respecter ; et non seulement remarquer et respecter, mais désirer, et donc reprendre – alors quelque chose de nouveau se déclare » (*ibid.*, p.1326), ainsi que la décrit Valéry. Elle n'est donc pas une sensation vague et simplement intense comme l'effet poétique, puisqu'elle assure des fonctions aussi complexes que possible — remarquons les verbes variés ; s'imposer, se faire, respecter, remarquer, désirer, reprendre, — à l'intérieur de l'esprit : ce phénomène mérite le nom de *pensée*.

III. L'AUTEUR, LE LECTEUR, LE LIVRE

La volonté de l'auteur

La littérature existe dans l'action causée par trois éléments : « Pour comprendre toute l'étendue de l'action littéraire il faut se représenter très nettement la situation relative de l'esprit de l'auteur, de l'écrit et de l'esprit du lecteur. » (*CII*, p.282 ; f.41). Valéry pense que c'est la volonté de l'auteur qui dirige l'œuvre. La volonté en question n'est pas l'intention d'écrire que celle de mener le lecteur dans une direction précise : « Les œuvres qui nous exaltent nous indiquent aussi *ce qui veut croître en nous*, et le sens du développement de notre existence en tant qu'elle peut être *une affaire d'univers*. » (*Œ*, I, p.675). Valéry remarque l'existence de cet art parfaitement orchestré dans les œuvres de Mallarmé, et croit en la présence d'« une *volonté* » (*CII*, p.278), qu'il précise ainsi :

« J'appelai, de ce nom quelconque, les sensations que me donnait la marche d'un langage qui évitait à chaque instant mes prévisions ; qui s'interdisait de prendre des habitudes, qui rompait régulièrement les groupes endormis, endurcis, des idées implicites ; qui rendait infructueuse l'expérience d'un liseur rapide. » (*Ibid.*)

Avec ce langage, l'imagination du lecteur *marche* dans une direction. En tant qu'auteur de contes, en outre, Valéry découvre en lui-même l'acte de marcher : « La marche crée, quand rien ne la précipite ni ne l'oblige à plus d'attention à ses pas qu'il n'en faut pour qu'ils aillent à peu près où l'on a pensé aller. » (*Œ*, II, p.407). La prose marche et fait marcher. Le cheminement de l'imaginaire, ballotté entre l'écrit visible et la volonté invisible, résulte de l'effet de l'œuvre :

« Une certaine indépendance, excitant l'analyse, me parut exister entre les paroles écrites et cette sorte de volonté ou série de procédés ; et ces procédés me semblèrent plus généraux, plus importants que les œuvres mêmes, justement parce qu'ils résultaient d'une opération abstraite que j'avais graduellement fait subir au texte. » (*CH*, p.278)

C'est la conscience du lecteur qui marche, en suivant les orientations de l'auteur. A ce moment-là, celui-ci écrit dans l'âme du lecteur. Ce qui est étonnant est que Valéry écrit déjà en 1889 sur ces effets de l'art : « C'est une technique entièrement *a posteriori*, établie sur la psychologie de l'auditeur, sur la connaissance des diverses notes qu'il s'agit de faire résonner dans l'âme d'autrui. » (*Œ*, I, pp.1831-2). En somme, la composition de l'œuvre matérielle et psychologique par l'auteur et l'engagement de la conscience du lecteur forment ensemble une unité de la pensée abstraite. Celle-ci est donc une réalisation extraordinaire issue de deux efforts immenses. Valéry pense que la puissance de Mallarmé consiste en la recherche consciente de la réalisation de ce phénomène littéraire sans compromis :

« Le dessein le plus difficile à concevoir, à entreprendre, et surtout à soutenir dans les arts, et singulièrement dans la poésie, est celui de soumettre à la volonté réfléchie la production d'un ouvrage, sans que cette condition rigoureuse, délibérément adoptée, altère les qualités essentielles, les charmes et la grâce que doit porter et propager toute œuvre qui prétend séduire les esprits aux délices de l'esprit. » (*Ibid.*, p.706)

L'auteur moderne

Le lieu de la littérature est l'intérieur, et c'est de sa connaissance que dépend la puissance de l'écrivain. Cette perspective conduit sans doute bien naturellement Valéry à cette conclusion radicale sur le rôle de l'auteur : « Le génie le plus pur ne se révèle jamais qu'à la réflexion : il ne projette point sur son ouvrage l'ombre laborieuse et excessive de quelqu'un. Ce que je nomme *Perfection* élimine la personne de l'auteur » (*Œ*, I, p.453). L'ouvrage parfaitement réalisé se fond dans la conscience de ceux qui le reçoivent, et à ce moment-là, la lecture est un phénomène purement mental.

L'œuvre ne doit pas être au stade du travail d'un individu. Valéry se convainc que cette vision de l'œuvre pure appartenait à Mallarmé, et croit que cet effacement de l'être, le sacrifice du soi devant l'œuvre, constitue la grandeur de son maître : « Rien de moins

moderne, car il ne s'agit guère plus aujourd'hui que de *se faire connaître* : ce but fini s'atteint par tous moyens, et les imperfections de l'homme et de son œuvre, convenablement traitées et exploitées, n'y nuisent pas le moins du monde. » (*Œ*, I, p.453). Cette époque moderne est justement celle à laquelle Teste tourne le dos. « Il m'est parfaitement impossible de m'attacher à quoi que ce soit de singulier » (*Corr. G-V*, p.544) : par cette affirmation, Valéry partage l'élévation de son héros. Mais il nous semble que l'écrivain présente également un autre aspect, celui du disciple poursuivant à travers la modernité le chemin ouvert par son maître.

Dans le cahier de 1917, on trouve de nombreux passages écrits sur la forme, sans doute à la suite des expériences de *La Jeune Parque* : « La "forme" est chose capitale dans notre temps. Plus que jamais. Les "idées" sont diffusées avec une rapidité et une facilité qui leur ôte instantanément leur origine. » (*C*, VI, p.203). Un peu plus tard, Valéry écrit dans la lettre à Paul Souday : « J'aurais essayé de faire voir que la pensée pure et la recherche de la vérité en soi ne peuvent jamais aspirer qu'à la découverte ou à la construction de quelque *forme*. » (*LQ*, p.146 ; 01/05/1923). Il nous semble que cette forme correspond à celle que Valéry cherche en 1917.

Pourquoi lui faut-il inventer une forme surtout dans ce contexte ? Celle-ci est une assurance pour l'idée personnelle. Ainsi, Roland Barthes indique que la mise en valeur de la forme de Mallarmé donne à l'idée du Livre abstrait quelque assurance matérielle, et constate le caractère révolutionnaire de ce système de Mallarmé. Or, Valéry définit la fin ultime des œuvres d'art, pour laquelle l'artiste doit travailler, de la manière suivante : « l'art le plus haut ne peut certainement pas consister à émouvoir par d'émouvants objets », mais à « émouvoir par des formes et des objets dont l'art seul fait des forces émouvantes » (*Œ*, I, p.676). La forme est fortement liée avec la raison d'être de l'art pour Valéry. Il nous semble ainsi que s'unissent sous cette intention de l'œuvre d'art la forme de la pensée, celle du langage psychologique et celle de la prose. C'est cette forme qui dure dans l'imagination du lecteur.

En outre, Valéry est conscient qu'une caractéristique de la littérature moderne est d'être en prose. Il croit que Rimbaud et Mallarmé écrivent en prose pour leur époque. Concernant ces deux écrivains, il écrit : « le principe commun de ces tentatives si différentes est le lecteur moderne » (*Corr. GLV*, p.1321), et ils ont raison, juge-t-il. Valéry analyse ainsi le visage de la lecture à son époque :

« Il ne faut pas oublier que la lecture type de notre temps n'est pas vocale. Le vers, par sa figure, oblige encore à syllabifier. La prose, par la sienne, engage à galoper, à voir un système de mots

presque simultané ; et s'il résiste et excite à la fois, à lire : mais on ne lit qu'à la dernière extrémité. » (*Corr. GLV*, p.1321)

La littérature n'est plus essentiellement sonore, mais visuelle. Valéry ne juge pas de la pertinence de ce changement, mais sa conscience de celui-ci, nous semble-t-il, est bien une des raisons qui le pousse à la réflexion sur la prose.

L'effort du lecteur

L'auteur doit en quelque sorte diriger la conscience du lecteur ; cette idée apparaît également dans l'« Avertissement » des *Histoires brisées* : « Toute œuvre littéraire est à chaque instant exposée à l'initiative du lecteur. [...] Presque tout l'art consiste à faire oublier à ce lecteur son pouvoir personnel d'intervention » (*Œ*, II, p.407). Cela ne signifie pas que le lecteur doit être tout simplement obéissant et passif. L'œuvre de valeur demande un autre effort au lecteur qu'une interprétation libre selon Valéry.

Valéry pense à la relation entre la pensée et la phrase, et suggère que l'acte de lire n'est pas autre chose que l'union de ces deux temps, autrement dit, ces deux durées s'influencent dans la lecture : « Toute phrase est fonction du temps. Dans toutes les langues possibles, il existe une certaine relation entre la variation de la pensée le long de la phrase, et la variation du temps. » (*CII*, p.218 ; ff.38-41). Donc l'effort du lecteur consiste à continuer à porter son attention sur ces lignes aussi longtemps que dure chaque pensée indiquée sur le papier en tant que phrase. Valéry décrit l'acte de lire métaphoriquement ainsi : « une flamme qui se propage, celle d'un fil qui brûle de bout en bout, avec de petites explosions et des scintillations de temps à autre » (*Œ*, II, p.1246)

Evidemment, la littérature devient difficile quand elle demande le tel effort aussi au lecteur, mais il croit que la littérature difficile dans ce sens pourrait être le sommet de l'intelligence. Il affirme à maintes reprises qu'il faut à titre personnel qu'un objet lui donne le sentiment d'être conquis au prix d'une lutte intellectuelle pour en admettre la valeur, et cela est notamment vrai pour un auteur et ses œuvres. C'est ainsi que Mallarmé est un auteur exceptionnel pour Valéry :

« Mallarmé créait donc en France la notion d'*auteur difficile*. Il introduisait expressément dans l'art l'obligation de l'effort de l'esprit. Par là, il relevait la condition du lecteur, et avec une admirable intelligence de la véritable gloire, il se choisissait parmi le monde ce petit nombre

d'amateurs particuliers qui, l'ayant une fois goûté ne pourraient plus souffrir de poèmes impurs, immédiats et sans défense. *Tout leur semblait naïf et lâche après qu'ils l'avaient lu.* » (CE, I, p.639)

La littérature de Mallarmé instaure une heureuse relation entre lui et son lecteur idéal, c'est-à-dire Valéry lui-même : peut-être Baudelaire lit-il les œuvres de Poe avec la même application, et ces rencontres sont des événements exceptionnels de la littérature. Valéry déclare ainsi l'objectif qu'il s'est fixé à travers l'écriture en 1891 : « car écrire ! ce n'est pas se faire rougir, ni affronter l'indifférence – mais bien l'ambition d'abord de saisir un lecteur idéal et de le traîner sans s'émouvoir – ou encore de l'éblouir, l'étourdir, le réduire par la Vérité supérieure et la force magique, oui, merveilleuse ! de créer tout ce qu'on veut avec de petits signes comme ceux-ci ! » (*Corr.G-V*, pp.165-6). En réalité, au XXe siècle, Valéry avoue sa crainte de ne jamais trouver son propre lecteur : il lui arrive de sentir tantôt que « le lecteur est l'adversaire » (*CVI*, p.24), tantôt que « l'auteur et le lecteur ne se rencontrent jamais. Pas de point commun. » (*C*, XIV, p.578). Mais il sait qu'il ne peut échapper à cette question du lecteur pour réaliser l'œuvre idéale ; « tout auteur implique une sorte de foi bizarre dans Celui-là – l'éternel Client. » (*Corr.G-V*, p.597).

Le virtuose

« *L'Art de la lecture* » (CE, II, p.634)

La création musicale soulève une question : celle de l'interprétation. En principe, Valéry se méfie de l'interprétation libre par les autres que l'auteur. On peut imaginer qu'entre la musique que le compositeur entend en lui-même et celle qui est jouée par les musiciens à partir de la partition, il existe un décalage. De plus, la musique, en tant qu'art, implique un je-ne-sais-quoi qui fuit le système de la notation. C'est pourquoi la musique change selon l'interprète. Finalement, est-il possible que l'interprète joue ce que le compositeur a imaginé ? Il ne s'agit pas ici de définir le but de l'interprète. On se demande tout simplement si l'accord entre ces deux peut exister ou pas. Celui qui serait en mesure de jouer parfaitement une œuvre et de réaliser cet accord est nommé le virtuose par Valéry²¹⁹.

L'œuvre littéraire fonctionne à l'intérieur de l'esprit du lecteur. A ce moment-là, pour représenter le lecteur idéal, Valéry fait également appel à la notion de virtuose, qui lui

²¹⁹ Sur le sujet de « la virtuosité », voir également *CII*, p.94, *CVIII*, p.334, etc.

intéressait probablement depuis longtemps²²⁰. La littérature recherchée est le fruit d'une collaboration entre l'intelligence de l'auteur et la virtuosité du lecteur. C'est ainsi que Valéry écrit : « Seule, une combinaison (des plus rares) de pratique ou de virtuosité avec une intelligence du degré le plus élevé pouvait conduire à ces profondes vues, si profondément différentes des idées ou idoles que l'on se fait en général de la littérature. » (*Œ*, I, p.659)

Valéry se demande quelles sont les conditions qui font que le virtuose existe : « Les systèmes de notations laissent des portions arbitraires – lorsque la lecture pure et simple du texte peut s'effectuer de plusieurs façons. Le virtuose n'est possible que si le texte musical est incomplet. » (*CIV*, p.35). Cette incomplétude doit être interprétée ainsi : « La musique ne peut représenter ce qui semble le plus intime – car ce qui semble le plus intime est toujours comme inexprimable étant "incomplet", sans figure, sensations purement centrales. » (*CVIII*, p.170). Ce qui est le plus intime échappe donc au système de la notation, même si ce système possède une rigueur maximale. Il serait un peu étonnant que Valéry pense, après tant de réflexion sur le contrôle total du système, que cette partie doive être ajoutée consciemment à l'œuvre, tout à la fin de l'effort pour tout ordonner :

« Voici le lecteur. Il faut d'abord se faire écouter, puis se faire suivre, et si l'on peut, se faire attendre. / Il faut disposer, l'agir maintenant, et enfin le laisser à lui-même ce dernier passage est délicat. / Une fois bien disposé, il faut le faire voir, le faire vouloir le faire fournir tout ce qui est au-delà du langage et qui est le seul intérêt de la lecture. » (*CVI*, p.24)

Après avoir admis l'existence de ce drame intérieur inexprimable, le rôle du récepteur devient encore plus primordial, car la musique ne s'accomplit qu'en étant jouée. De même, Valéry est toujours conscient du rôle du lecteur, qui intervient nécessairement dans l'œuvre : « Je relis mon écrit. D'abord *comme moi*. Puis j'imagine sa lecture par X ; et *il faut* que je le relise en tant qu'X. » (*CX*, p.122). L'œuvre n'est jamais compatible avec une rigueur totale, car l'esprit contient le hasard comme sa substance : « Je sentais, certes, qu'il faut bien, et de toute nécessité, que notre esprit compte sur ses hasards » (*Œ*, I, p.1207), confirme ainsi Valéry. Le hasard est un ennemi de l'auteur, mais en même temps, il est l'essence de l'œuvre d'art.

Il n'est pas évident à nos yeux de savoir ce que Valéry pense être finalement cette chose la plus intime qui échappe aux mots dans l'œuvre d'art. Cette partie est appelée généralement la

²²⁰ Dans *1894 Carnet inédit dit « Carnet de Londres »* (Paris, Gallimard, 2005), on lit Valéry noter : « La virtuosité musicale » (p.40). Le commentaire ajouté par Florence de Lussy nous paraît tout à fait juste : « Comme l'on parle d'un jeu virtuose pour un interprète, la virtuosité implique un espace de jeu, à la fois libre, infiniment complexe, mais soumis à des règles. » (*Ibid.*)

puissance de l'œuvre, et en principe, la pensée valéryenne la définit ainsi : « Quelque grande que soit la puissance du feu, elle ne devient utile et motrice que par les machines où l'art l'engage » (*Œ*, I, p.1205), de la même façon qu'il critique la puissance de la musique. Le problème est, nous semble-t-il, d'éclaircir le domaine de la sensation pour comprendre cette puissance, et, de fait, Valéry pense appliquer la théorie des correspondances à la littérature dans un cahier de 1917 :

« L'art d'écrire n'est que l'art d'accommoder / C'est l'oreille qui parle / c'est la bouche qui écoute / c'est l'intelligence, l'éveil, qui enfante et rêve ; / C'est le sommeil qui voit clair / C'est le sol qui danse -, le danseur qui fait le parquet. / C'est l'image et le phantasme qui regardent / C'est le manque et la lacune qui créent. » (*C*, VI, p.823).

Ce passage représente d'abord la source de la créativité de l'écrivain, une imagination développée. A travers son essai littéraire, Valéry cherche à provoquer cet état d'éveil chez le lecteur également : « Pour moi, dans la très belle prose, tout travaille » (*Corr. GLV*, p.1322), affirme-t-il ainsi, et cela signifie que la littérature « permet d'attaquer presque simultanément les diverses facultés de l'esprit et de lui faire accomplir tous ses actes, dans toutes ses fonctions. » (*Ibid.*, p.1323). Valéry aborde ainsi la question des effets sur les lecteurs. « Ce que j'appelle "Le Grand Art", c'est simplement l'art qui exige que *toutes les facultés* d'un homme s'y emploient, et dont les œuvres sont telles que *toutes les facultés* d'un autre soient invoquées et se doivent intéresser à les comprendre... » (*Œ*, II, p.1221). Il pense que c'est dans les livres que les correspondances se développent le mieux.

Il nous semble que le livre ainsi défini demande au lecteur le même acte d'interprétation que le musicien face à la partition : « Il ne s'agit pas des pages d'un livre fait, mais des pages de livres en construction. Une fois fait, on peut le "composer" ad libitum » (*Corr. GLV*, p.1261 : 1917)²²¹. Valéry écrit ainsi en 1903 : « Voici une forte page, une claire ligne, un mot brûlant que je les garde et qu'ils s'impriment ici où je les vois tant que je veux — [...] Mais une fois gravés j'en suis maître. » (*C*, III, p.26). Le maître était jusqu'alors le Moi, mais en 1917, Valéry délivre son ouvrage aux autres lecteurs. Comme la musique, qui n'est pas

²²¹ Il nous semble que l'image de ce « livre » valéryen apparaît également dans les *Cahiers*, par exemple : « J'entrevois un livre – à ne pas faire deux fois ! Fondé doublement sur le réel de l'esprit et sur la puissance de l'ordre – sur la proportion la plus sévère, sur l'appartenance des choses simultanément à la représentation – au langage – aux groupes et hiérarchies intellectuelles. / Livre d'un homme ayant dénombré ses fonctions et opérations d'esprit, - ses généralisations, ses raccourcis, ses retours et puissant par cette domination finie – livre où la science de la notation, le fini, le complet, l'art de l'interruption, de l'interrogation, le sens des quantités psychiques et intellectuelles – la libre mobilité de chaque objet, ses mille exceptions seraient sensibles. » (*CX*, p.74). Et encore d'autres, voir *CIX*, p.21, p.24, etc.

inscrite dans un lieu fixe mais dans un monde mental, ces « pages de livres en construction » se réalisent dans l'esprit des lecteurs. L'idée qu'une œuvre existe parce que ses lignes sont lues est un principe de l'art pour Valéry : « On oublie trop souvent que l'art n'existe qu'en acte : l'art est action [...] Dire que l'art est action, c'est dire indirectement qu'une œuvre d'art n'est en soi qu'une formule d'action »²²². Ainsi, une œuvre change de figure et de valeur dans « l'action ». En fait, l'œuvre est vécue et également vivante.

Sur la relation entre l'œuvre et la pensée, notre auteur note que « pour la plupart, faire un ouvrage est un problème qui est résolu quand l'ouvrage est fait — l'ouvrage est le but qui absorbe, absout, consume les moyens. » (C, IX, p.655 ; CI, p.346). Mais ce n'est pas le cas de Valéry. La priorité de la réflexion est absolue pour lui. Comment concilier ces deux dans un ouvrage, et ne pas les laisser confinés dans la pensée ? A la fin, quel ouvrage est possible ? Valéry continue le passage cité plus haut en indiquant qu'il faut « considérer l'ouvrage comme un état d'un développement dont les moyens font partie », et enfin il déclare : « Mon but est non l'ouvrage, mais l'obtention de l'ouvrage par des moyens » (*ibid.*). En somme, en mettant l'accent sur les moyens et non sur l'ouvrage, Valéry défend son principe, sa vision d'auteur. C'est ainsi que l'ouvrage reste en état d'élaboration éternelle.

Valéry sait cependant que faire participer à son gré le lecteur à la réalisation de l'œuvre n'est pas une idée très réaliste. Il ne croit pas non plus qu'il existe beaucoup de « virtuoses » : il nous semble que Valéry n'éprouve finalement pas de confiance générale et totale en tous les lecteurs. Ce problème constitue la limite de l'acte de créer, et le dilemme de tous les artistes. Concernant Mallarmé, Valéry considère cette hypothèse : pour accomplir son œuvre parfaite, Mallarmé se fait lui-même virtuose :

« La Poésie, pour lui, était sans doute la limite commune et impossible à atteindre, vers laquelle tendent tous les poèmes, et d'ailleurs tous les arts. Ceci compris de fort bonne heure, il avait laborieusement dominé, modifié, approfondi le poète semblable aux autres qu'il était né. Il avait recherché, reconnu le principe de désir qui engendre l'acte poétique ; défini, isolé son élément pur, - et il s'était fait le *virtuose de cette discipline de pureté*, - l'être qui s'étudie à jouer infailliblement du plus rare de soi. » (CE, I, p.653)

C'est là l'état extrême de l'œuvre menée par la volonté de l'auteur à la perfection. Par ailleurs, Valéry définit la poésie pure ainsi : « la poésie pure n'était qu'une limite située à l'infini, un

²²² « Un Eloge de la Virtuosité », *Vue*, p.354.

idéal de la puissance de beauté du langage... Mais c'est la direction qui importe, la tendance vers l'œuvre pure. Il est important de savoir que toute poésie s'oriente vers quelque *poésie absolue* » (*ibid.*, p.676-7). Il nous semble qu'*Agathe* se situe au bout de cette lumière qui éclaire la direction de l'absolu. Le travail de l'écrivain n'est pas seulement d'intervenir en tant qu'auteur, mais comme lecteur : « Tout écrivain a pour point de départ le lecteur qu'il est. Le mode de lire est fondamental comme condition. / Ecrire, c'est se lire. Mais on se lit à partir de la manière générale qu'on a de lire. » (C, VII, p.593). Alors le livre, l'auteur, le lecteur s'unissent dans l'état poétique.

Conclusion

Le langage de Mallarmé et sa littérature sont des sujets majeurs de la réflexion de Valéry, avec une grande intensité et maints revirements, depuis sa jeunesse jusqu'à son dernier souffle, non seulement dans les pages des cahiers, mais aussi dans plusieurs œuvres, inachevées et publiées, comme *Poésie et Pensée abstraite*. Dans ces pages, nous avons lu la suggestion d'une certaine œuvre, devant être construite au niveau abstrait, et dans laquelle les notions d'œuvre et de pensée se réunissent. Autrement dit, nous pensons que cet ouvrage merveilleusement écrit pourrait être le résultat de la réflexion menée dans l'« Essai sur Mallarmé ». Les idées développées par l'intelligence, et parfois par l'émotion, autour de l'homme de Mallarmé et de sa figure d'écrivain unique, forment certainement une vraie partie de la vie de Valéry. Ce n'est peut-être même pas sa vie intime : au final, en tant que poète renommé et intellectuel représentatif de son époque, ne communique-t-il pas encore sur ces idées dans la première leçon du cours de Poétique ? Une idée fondamentale des « *œuvres de l'esprit* » (CE, I, p.1342) est énoncée ainsi : « ce sont celles que l'esprit veut se faire pour son propre usage, en employant à cette fin tous les moyens physiques qui lui peuvent servir. » (*Ibid.*). Cette œuvre est faite pour l'esprit, et par l'esprit. Les œuvres de l'esprit pourraient être les « poèmes ou autres » (*ibid.*, p.1350). Enfin, Valéry confirme le caractère indéfinissable de ces œuvres : « *Tout ce que nous pouvons définir se distingue aussitôt de l'esprit producteur et s'y oppose* » (*ibid.* p.1349). Malgré cette impossibilité de définir ce qu'elle est, Valéry précise une chose : « l'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte » (*ibid.*). Il nous semble que le thème secret de ce cours est l'Œuvre en prose, sur lequel il a tant réfléchi.

Chapitre 4 : *Agathe* et l'œuvre en prose

« [...] tel roman parle à la foule, tel autre à des initiés ; celui-ci retrace la vie des époques disparues, et celui-là des drames silencieux qui se jouent dans un seul cerveau. » (Baudelaire)

Introduction

Dans son édition de *La Jeune Parque et poèmes en prose*, Jean Levaillant note que la rédaction d'*Agathe* est réalisée en plusieurs étapes²²³, et nous pouvons certes le constater dans la chronologie de cette œuvre : Entre 1898 et 1901, Valéry commence à approfondir la conception de ce projet et en entame la rédaction, qui progresse de manière fluctuante au gré des vicissitudes de son intérêt principal pour tel ou tel sujet. Après une interruption, il remet sur le métier son ouvrage en 1903²²⁴. Plus tard, en 1912, dans une lettre à Gide, il avoue son projet de transformer « l'ex-commencement d'*Agathe* » en « l'intérieur de la nuit de M. Teste » (juillet 1912). L'élaboration du texte reprend alors, mais se termine en laissant l'œuvre inachevée²²⁵. En 1956, *Agathe* Rouart-Valéry publie une dactylographie, qui est appelée aujourd'hui la cinquième version, et la photocopie d'un manuscrit, la troisième version²²⁶. Nicole Celeyrette-Pietri estime que la dactylographie à l'origine du texte de l'édition Pléiade est effectuée en 1912, du point de vue matériel et technique.

La première période d'*Agathe* (1898-1901) correspond au moment de la réflexion intense de Paul Valéry sur le problème du langage et sur sa propre psychologie en lien étroit avec le système du langage. Il nous semble que N. Celeyrette-Pietri a déjà achevé une étude totale de l'œuvre sous cette perspective. Également, *Agathe* contient d'autres sujets valéryens : le sommeil et le rêve ; la conscience et l'attention. Le résultat de la lecture de cette œuvre peut se révéler variable selon l'intérêt que poursuit le lecteur, et cela parce qu'elle aborde des sujets variés. Dans sa biographie *Paul Valéry 1871-1945*, Denis Bertholot se focalise sur

²²³ *La Jeune Parque et poèmes en prose*, p.165-6.

²²⁴ Micheline Hontebeyrie précise que ce travail continue jusqu'en juillet 1906 (*Paul Valéry deux projets de prose poétique* « *Alphabet* » « *Le Manuscrit trouvé dans une cervelle* », *op.cit.*).

²²⁵ Centré sur la notion d'« inachevé », l'article formidable de Jean Levaillant, « Inachèvement, Invention, Écriture d'après les manuscrits de Paul Valéry » (*Le manuscrit inachevé, Écrire, Création, Communication, texte et manuscrits*, collection publié par Louis Hay, CNRS, 1986) nous a fait beaucoup réfléchir.

²²⁶ Nicole Celeyrette-Pietri présente les manuscrits d'*Agathe* en suivant le classement Rousseau : « *Agathe* » ou « *Le manuscrit trouvé dans une cervelle* » de Valéry : *genèse et exégèse d'un conte d'entendement*, *op.cit.*, pp.139-141.

Dans *Paul Valéry « Agathe » : traduction, notes, essais*, Tokyo, Chikuma syobô, 1994, édité par Kunio Tsunekawa, on trouve une explication minutieuse des manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale de France, qui respecte le classement de la BNF effectué par Florence de Lussy (pp.61-78).

certaines événements qui influent selon lui sur le projet d'*Agathe* : il observe ainsi que, dans les années 1907-1908, Valéry fait preuve d'un intérêt intense pour la musique, qu'en 1908, il traverse une crise mentale (voir, *Corr.G-V*, pp.416-417) et essaie pour la première fois de dactylographier ses cahiers : « Mémoire », « Attention », « Rêves » ; au cours de l'année suivante, 1909, les « Etudes », consacrées au sommeil et au rêve, paraissent dans la *Nouvelle Revue française*²²⁷. *Agathe* est certes un ouvrage qui doit être approfondi selon cette perspective, comme une sorte de préambule à la *Jeune Parque*, mais cela n'est pas l'angle que nous souhaitons retenir dans cette thèse.

Nous préférons nous focaliser sur les deux périodes de 1898-1901 et de 1917, pendant lesquelles Valéry travaille sur le projet d'*Agathe* avec l'intention de faire une *œuvre en prose*. Durant ces années, Valéry a une créativité remarquable et surtout *volontaire*, comme s'il retournait avant 1892, et ce qu'il souhaite faire avant tout dans *Agathe* est révélé par contraste avec les autres projets contemporains. Il nous semble qu'*Agathe* est un ouvrage total situé sur une voie que prolonge depuis longtemps une passion réprimée, à côté de la longue réflexion spéculative valéryenne des cahiers. Dans ce sens, cette œuvre et les cahiers forment secrètement un dualisme. Les échanges épistolaires avec ses amis analysés plus ou moins chronologiquement peuvent, comme nous allons le voir, être des documents de travail intéressants pour comprendre les transformations de la signification donnée à *Agathe* par Valéry. Notre intérêt consiste avant tout en la question de la prose, dont toutes les réflexions faites jusqu'ici convergent dans *Agathe* à nos yeux.

L'apparition du sujet de la nuit

Dix jours après avoir écrit sa fameuse lettre « *Arithmetica Universalis* » à Gustave Fourment, Valéry envoie à Gide un autre message important, dans lequel il révèle entreprendre le projet d'œuvre qui s'intitulera *Durtal* et l'écriture d'un article sur la *Sémantique* de Bréal, ainsi qu'en parallèle, le début de la rédaction du conte *Agathe* : « Un soir de ces derniers jours, je me suis mis chez moi *sub lumine*, à écrire le début du conte suivant que je ne finirai jamais car il est trop difficile. » (*Corr.G-V*, p.460). Valéry commence ainsi à travailler sur son conte un soir, dans l'ombre, éclairé d'une lumière, c'est-à-dire à un moment de la journée situé à l'opposé de l'exercice matinal des cahiers. Le soir et la nuit sont les heures dans lesquelles s'inscrivent les personnages des œuvres en prose valéryennes : leur

²²⁷ Denis Bertholot, *Paul Valéry 1871-1945*, Paris, Plon, 1995, pp.165-8.

ombre est un rideau que le héros tire pour se couper du monde, ainsi que cela apparaît clairement dans le *Conte vraisemblable*, et la nuit d'*Agathe* est également supposée comme un lieu coupé du réel : « Si donc elle a rêvé et rempli sa nuit personnelle [...] ; qu'elle dise ce que devient un monde [...] où rien est régulier, rien n'est dur. C'est un monde qui change à l'écart de la réalité » (AG, f.10).

Mais dans cette dernière œuvre, la nuit, à l'écart du réel, n'est pas un refuge, mais un monde inventé avec une arrière-pensée précise : elle est là pour être illuminé par la lumière de l'intelligence. La nuit sert de décor, mais permet aussi de découvrir une lueur, c'est-à-dire une idée : l'ombre et la lumière prennent une place significative dans cette scène. Pour Teste, cette lumière est un symbole de la douleur : en tombant dans le sommeil, il perd sa lucidité, et alors, la nuit le place alors sous des « empires où lumière est associée à la douleur » (*Œ*, I, p.1221). De ce point de vue, Agathe a certainement une parenté avec ce héros : « Difficile. / Lumière de douleur. / Th.[orie] de l'inhumanité » (AG, f.163).

« Je suis changeant dans l'ombre, dans un lit. » (*Œ*, II, p.1388), déclare ainsi Agathe, et viennent ensuite les mots suivants : « Une idée devenue sans commencement, se fait claire, mais fausse, mais pure, puis vide ou immense ou vieille : elle devient même nulle, pour s'élever à l'inattendu et elle amène tout mon esprit. » (*Ibid.*). Ce qui est étrange est qu'après avoir associé le changement au moi, au « je », l'auteur décrit une idée qui change : celle-ci rejoint donc l'esprit et le moi. Les frontières entre les êtres ici sont vagues. Par la suite dans le récit, le corps du narrateur s'assimile à l'ombre : « ma chair régnant regarde et mélange l'obscurité. » (*Œ*, II, p.1388). En somme, cet être n'a pas figure d'homme, mais a les traits de la nuit. Dotée d'un regard, cette nuit devient la conscience, et également le lieu le plus adapté pour l'œuvre de la conscience. « L'intérieur de la nuit de Monsieur Teste » (*Corr.G-V*, p.701), « tête nocturne » (AG, f.183), la « nuit personnelle » (AG, f.10), « la nuit des sens » (AG, f.144), l'« enveloppe parfaite nocturne » (*Œ*, II, p.1392).

Dans cette même lettre, Valéry décrit ainsi à son ami le sujet de ce conte : il suppose une femme narcoleptique qui dort pendant des années, et lui fait raconter à son réveil ce qui lui est arrivé durant cet état de coma. Il appelle les événements qu'elle a vécus un rêve, et donc celui-ci prend un sens différent de celui auquel on pense normalement. Il est une suite de phénomènes mentaux supposée prendre naissance dans un état très spécial de l'esprit inactif. Valéry explique qu'il s'agit d'« étudier l'appauvrissement (ou autre chose) du donné avec lequel elle s'est endormi » (*Corr.G-V*, p.460), et il nous semble que les idées ainsi révélées à Gide correspondent à celles qui apparaissent dans des « premières études » conservées à la Bibliothèque nationale :

« J'appelle "Agathe" une de ces femmes qui, tout à coup, s'endorment pour plusieurs années. Elles durent ainsi, indéfiniment choses ; et après ce long calme, ou plus apparent que celui de la mort puisqu'aucune dissolution ne l'altère, elles s'éveillent. / Je suppose qu'enfin revenue dans nos habitudes, Agathe se souviendra et parle. Je suppose qu'elle ait rêvé pendant toute la durée de son immense sommeil. » (AG, f.10)

Le rêve et le sommeil sont ainsi des hypothèses posées comme point de départ de la réflexion, des lieux d'expérimentation artificiellement mis en place pour observer des phénomènes. Pourquoi cette manipulation étrange ? Valéry déclare que le but de cette œuvre consiste à fonder une « psychologie transcendante, imaginaire » (*Corr.G-V*, p.460), qu'il explique en détail : « Les zones successives d'altération des images, etc., la variation de la pensée devenue peu à peu vide seraient curieuses à faire. » (*Ibid.*). Pour faire ressortir cette psychologie, il s'agit donc d'avoir une condition appropriée pour observer la pensée, et l'état d'un « immense sommeil », coupé du monde extérieur, est ici nécessaire pour observer, ou plus précisément imaginer la dégradation de la conscience allant vers le vide, peut-être vers la mort.

Pour Valéry, la conscience est une durée qui commence avec l'apparition d'une idée, symbolisée par une lumière : « une lueur tout près de moi, paraît » (*Œ*, II, p.1389). Dans l'espace singulier que constituent « le nu et le velours de l'esprit ou du minuit » (*ibid.*), cette lueur stimule d'abord les sens comme elle pouvait le faire dans la veille, dans la « clarté » ou le « jour brillant ». Mais cette idée de jour, reconstituée par l'intelligence, n'a plus qu'une « faible valeur » ici dans le sommeil.

Cette faible lueur, perdant progressivement le soutien de l'intelligence (ou de l'entendement), commence cependant à fonctionner de manière autonome. L'indépendance d'une idée signifie que la pensée continue à suivre son cours sans le contrôle de la conscience. C'est un passage du « pensé » au « presque pensant ». Mais sans l'attention, la durée d'une idée n'est pas longue : « prompte, elle-même bue par la noirceur reprenant son éclat » (*ibid.*).

Il faut bien noter que c'est ce lieu de la scène d'*Agathe* où l'on trouve un secret : « la constellation de formes du jour général ». Dans le folio 78, comme le note déjà Jean Levaillant, « la constellation » est remplacée par le terme de « combinaison ». Cette constellation n'est-elle pas une métaphore du symbolisme du langage, en tant qu'outil de l'entendement ? Dans « la noirceur », ce lieu sans doute impossible à désigner autrement avec un seul mot, — un univers, en tant que métaphore de l'esprit, qui implique deux mondes, intérieur et extérieur, et dans lequel s'absente l'intelligence consciente, noyée dans le sommeil

—, la durée d'un être peut continuer jusqu'à son extinction. Dans cette durée, la lueur apparaît et disparaît, et sans doute, la durée oublie-t-elle petit à petit son lien avec le réel, c'est-à-dire le sens ou les choses comprises par l'entendement, et perçoit seulement en état natif, cru, nu.

Dans le sommeil d'Agathe, Valéry cherche « l'appauvrissement des données », c'est-à-dire que l'intervention de l'extérieur est diminuée et chassée au maximum : « Etude de I si on suppose R s'annulant » (AG, f.142). Il faut supposer un « Esprit dépourvu de sensations » (AG, f.139), l'état de la « self-variance » de l'esprit. Au début de la première rédaction, Valéry commence son texte par : « Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu ». Cette phrase disparaît du texte dans les versions ultérieures, mais elle continue de le guider. Si de nouvelles sensations n'apparaissent pas, l'intelligence ne fonctionne qu'avec les données du passé. Cet état permet de mieux observer les mouvements de l'esprit, et, au final, de saisir la forme de la pensée.

L'incarnation d'une conscience

« Ecrire, c'est fixer celui qui se parle et devenir celui qui voit-entend » (C, XXIV, p.264)

Dans *Agathe*, la communication devient purement interne, c'est-à-dire que l'écrivain cherche en lui son lecteur, autrement dit il écrit pour lui-même. Cela ne signifie pas pour autant que l'œuvre ne soit pas lue par d'autres. Précisons simplement que l'auteur envisage que chacun se la représente intérieurement. Son travail est d'initier cette représentation dans l'imagination de chacun. C'est la lecture la plus pure que Valéry s'imagine. Ayant pour objectif la « Représentation de l'état total d'un homme » (AG, f.150), Valéry se fait la réflexion suivante : « Mais cette représentation est dans un homme, et c'est celle de lui » (*ibid.*), et il pense alors qu'il faut « se libérer de tout ce que me dit mon intérieur » (*ibid.*).

Il dessine sa « Voix intérieure ». *Agathe* est une œuvre écrite de vive voix, comme le sont les paroles prononcées par Teste dans son lit dans *La Soirée*, et celles de l'Européen laissé seul après le discours du Chinois dans *Le Yalou* : « Lecture de sa propre pensée. / Opérations clairement exécutées. / Description de la limite réelle. // Dialogue animé dans la prose et contrastent. Voix intérieure – pensée et classicisée. » (AG, f.150). Ce dialogue n'est plus un dialogue, car une seule personne parle, tandis que l'autre reste totalement muette et n'est là que pour écouter.

Mais cela ne signifie pas que cette-dernière soit négligée et tienne un rôle secondaire. Plus la pensée devient autonome, plus le silence de l'écouter est complet. Dans la pensée, il y a un producteur et un auditeur, et ces deux rôles créent une structure du cycle de la conscience :

« La pensée consciente demande une sorte d'*auditeur* – et si on le supprime, la pensée disparaît avec lui. / Circuit fermé. / C'est la situation relative producteur – récepteur qui définit images, rêves – réflexion etc. / Ainsi ma parole intérieure – ne s'organise que pour l'Auditeur Z. Si l'auditeur faiblit, elle se tait – ou devient désorganisée, hasard – etc. Si l'auditeur existe mais immobilisé comme dans le rêve, elle suit un cours conforme au rêve dans l'ensemble mais le détail en est "enfantin", sans précision, inarticulé. » (CIX, p.10)

La pensée consciente et son auditeur existent ensemble, et sont indispensables l'un à l'autre. Selon le passage ci-dessus, c'est même l'auditeur qui définit la caractéristique de la parole prononcée. Lorsqu'il est faible, celle-ci fonctionne comme dans un rêve et devient désorganisée, hasardeuse, inarticulée, etc. L'état du rêve est celui où l'auditeur est muet. Dans *Agathe*, il n'y a que « je » : le rêve d'*Agathe* n'est pas un état d'inconscience, mais une l'absence de l'auditeur, c'est-à-dire, de la conscience libre. Il faut noter que Valéry fabrique ainsi un état artificiel où sont chassées toutes les choses artificielles, c'est-à-dire inventées par l'intelligence humaine. Si l'on peut aller encore plus loin, c'est une situation créée pour observer l'intérieur d'un homme dans un état aussi simple que possible : « Visibles, déjà, sont toutes transformations, et la certitude infinie, étant infiniment divisée. Les sentiments qui furent graves montrent leur mort uniforme. » (*Œ*, II, p.1390). Et justement, cette mise en condition pour représenter un sujet prouve, nous semble-t-il, qu'*Agathe* est une œuvre d'art :

« Toute œuvre d'art a pour condition de créer un *état* ou de supposer un *état*. Elle n'a de sens et d'existence que comme création, transmission, développement, moyen ou fin d'un état. [...] l'œuvre doit à la fois creuser le désir et le combler. Plus on la contemple, plus elle est désirable – et cependant *elle est*. / La beauté est un cercle. » (C2, p.963 : C, XVI, p.341)

Ce cercle, que dessine le fonctionnement automatique de DR [demande-réponse], est une condition non seulement de la conscience, mais aussi de la beauté. Certainement les mouvements cycliques sont-ils la clé d'*Agathe*, car Valéry pense que tous les mouvements psychiques prennent cette forme de cycle. Par exemple, l'idée de la pensée mouvante apparaît dans une expression que Valéry forge dans sa correspondance : « *Anneau de l'unique*

horizon » (*Corr. GLV*, p.1251). Il ajoute que « ce rond est le commencement de toute la science » (*ibid.*). Il nous semble que cette image rejoint certainement celle de « l'anneau de fumée » comme « système complet de substitutions psychologiques » (*Œ*, I, p.1219) dans *Note et digression*. On sait déjà que ce cycle est probablement inspiré par la théorie thermodynamique de Carnot.

La caractéristique de l'esprit consiste à combiner des éléments, et en principe, on pourrait penser que cet acte se prolonge en décrivant une figure cyclique. Rappelons qu'à la fin du cycle, on retourne à la possibilité que naisse un autre cycle, et le lieu de ces possibilités s'appelle l'Univers. Celui-ci apparaît avec la métaphore de la nuit. La fin de la durée de la pensée est une douleur pour Teste. La douleur représente la limite, mais cette limite est effacée par le sommeil, autrement dit, il entre dans le monde sans le contrôle de l'intelligence. La pensée n'aboutit pas, mais Teste sait retourner à l'idée qu'il avait avant d'en perdre le fil. Il existe donc un mouvement cyclique dans la pensée testienne dans la journée. Mais si le sommeil ne coupait pas cette durée, que se passe-t-il ? Il nous semble que la conception d'*Agathe* commence d'une partie par cette question.

Par rapport à la pensée valéryenne scientifiquement développée, l'esprit léonardien, accompli en tant que système, ne représente pas le réel : l'esprit ne peut pas être organisé parfaitement en tant que système, et l'œuvre est donc loin d'être réalisée au point où s'épuisent les éléments. Valéry n'abandonne pourtant jamais son Léonard en tant que modèle de la pensée. En somme, le possible n'est pas la même chose que le pouvoir. Le pouvoir a une limite, c'est-à-dire qu'il est inclus dans un individu. Le possible est une masse infinie comme l'univers. Valéry construit son ontologie avec ces deux notions. L'inachèvement de l'œuvre vient de l'impossibilité de la réaliser, mais à l'intérieur de l'œuvre, il existe toujours une volonté de pouvoir, et cela crée un mouvement cyclique dans la création de l'écrivain.

La conscience d'*Agathe* est un lieu où de nombreux cycles se succèdent les uns aux autres, et en même temps, elle est le lieu où chaque cycle retourne après s'être achevé. Il nous semble que dans cet espace de la conscience valéryenne, il existe une durée des cycles, et le cimetière de ces cycles qui est également une source des cycles.

Dans le projet du « Mémoire sur l'attention », Valéry imaginait que son deuxième chapitre aurait été constitué par une concrétisation, une « esquisse » (*CVI*, p.226) de sa pensée sur la psychologie bâtie autour du sujet de l'attention : « représenter l'homme à l'homme par un procédé régulier » (*ibid.*). Il était bien conscient de la difficulté de sa tentative, mais convaincu de l'importance de ce sujet. Il nous semble qu'*Agathe*, « une tentative de la psychologie pure » (*ibid.*, p.240), joue pour partie certainement le rôle de la substitution de ce

projet illusoire. « Tout se mêle comme dans l'homme même. / Démonstration d'existence » (*ibid.*), depuis longtemps, Valéry ne se donne-t-il pas cette tâche dans les œuvres en prose ?

La structure double de la conscience

Il est évident que le narrateur d'*Agathe* ne dort pas : « Alors ressemblerais-je à celui qui dort, si je ne l'imitais point. » (*Œ*, II, p.1389). Loin d'être endormi, il agit sur lui-même de manière consciente pour se libérer de l'attention : « Au milieu de cette extension, je gouverne mon esprit vers le hasard, et autre que le dormeur, je m'abandonne clairement. » (*Ibid.*, p.1390). La conscience de la conscience est effacée, et cette dernière conscience seule, grâce à laquelle l'esprit dure, est mise en scène. En somme, *Agathe* n'est pas une histoire de sommeil, au contraire, c'est le moment de l'éveil d'une conscience autonome. « Je m'embarque », dit Valéry, sur l'eau où les idées baignent, dans l'esprit fermé qui n'appartient qu'à lui-même. Il est prêt à observer son esprit fonctionner dans une « occasion pure ». Valéry se met en condition d'observer son esprit, et cette préparation singulière est analogue au rêve. L'obtention de l'occasion pure est le commencement de la psychologie : « Psychologie de la nuit. » (*CII*, p.216)

« Je commence d'appeler "mouvement" tout désir » (*Œ*, II, p.1389), déclare Valéry, parce que la conscience, foyer du désir, commence à disparaître, et ne demeure que la pensée à l'état autonome : c'est-à-dire que le désir n'existe plus et qu'il reste seulement les mouvements que la pensée peut faire. A ce moment-là, le moi du récit est « uni plus étroitement à l'exécution pure de la pensée » (*ibid.*)²²⁸.

Les mouvements intérieurs sont passifs, et ils sont là pour être dessinés : « je ne dessine que ce qui arrive » (*ibid.*). Dans cet esprit, privé du contrôle de la conscience qui sait qu'elle sait, le soi et la pensée immédiate coïncident. Les actions de la pensée, « la marche, la trace » (*ibid.*, p.1390), disposent d'une liberté inhabituelle. « Je délivre en moi-même une source d'agilité fidèle » (*ibid.*), affirme le narrateur. Dans cette source, le moi nage. Nager, cet acte se situe finalement, nous semble-t-il, entre la danse et la marche, grâce au mélange de la beauté de la forme et de l'aspect pratique. La source, cet univers regroupant toutes les possibilités, sans doute la pensée, prend des formes variées ; elle découvre des formes qu'elle pourrait présenter dans sa nature, qui sont essentiellement différentes de la « machine », à

²²⁸ Cet adjectif, « uni » est au masculin.

laquelle le concepteur confère un ordre et une structure de l'extérieur pour une utilité précise. Ici, une écriture libre de l'esprit pourrait apparaître.

Les mouvements de la pensée sont libres, mais en respectant des lois naturelles universelles. « Si je veux légèrement, je prononce une action immense » (*ibid.*, p.1389) ; cet espace sans force ajoutée de l'extérieur est en quelque sorte un état d'apesanteur, et les choses bougent en suivant les lois de la physique.

A cet endroit, le narrateur se pose trois questions à la suite pour savoir où il se trouve : « Qu'est-ce qui se renverse avec bonheur, dans le repos, et se détache ? Qui se joue et circule sans habitude, sans origine et sans nom ? Qui interroge ? » (*Ibid.*, p.1390). Valéry écrit que c'est toujours la même voix qui répond, et celle-ci pourrait être la conscience profonde ; de ce point de vue, il nous semble que cette question résonne avec la parole de Parque : « Au milieu de mes bras, je me suis faite une autre... / Qui s'aliène ?... Qui s'envole ?... Qui se vautre ?... » (*Œ*, I, p.109).

Dans « ces abîmes », l'heure est absente : on se situe entre deux temps. « A cette heure qui ne compte pas qu'importe toute mon histoire ? » (*Œ*, II, p.1390). Il ne faut pas s'intéresser à la transformation chronologique dans l'esprit : Valéry écrit déjà que le prolongement de la pensée n'est qu'une transformation, qui ne l'amène ni à la profondeur, ni à l'enrichissement. Il faut saisir l'esprit dans sa durée totale : à partir de celle de chaque objet, de chaque pensée, jusqu'à celle de l'être. Et cet être est également une partie d'une durée plus grande que lui : « par un simple songe nocturne, me dépendre tout à fait, y méconnaître ma propre forme. Tout me semble partiel » (*ibid.*). Tous les êtres ne sont que les parties de quelque durée générale.

Le travail de traduction

« Travail de traduction. Mon langage » (AG, f.91v°), écrit Valéry dans une note préparatoire d'*Agathe* : il est certain qu'il envisage d'écrire ce livre avec son propre langage, extrêmement abstrait. Il lui faut traduire les phénomènes mentaux en mots, et les mots en phénomènes mentaux : cette dernière traduction est nécessaire pour susciter les effets voulus²²⁹.

Valéry applique le terme traduire pour désigner le passage de la cause à l'effet : « C'est là véritablement *traduire*, qui est de reconstituer au plus près l'*effet* d'une certaine *cause*, - ici un

²²⁹ Sur cette idée de la traduction, Patricia Signorile indique la parenté avec celle de l'application de Serres avec la manière pertinente (*Paul Valéry philosophe de l'art*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 1993, pp.31-33)

texte de langue espagnole au moyen d'une *autre cause*, - un texte de langue française. » (CE, I, p.451). Entre ces deux éléments, il cherche à instaurer un lien conventionnel, autrement dit, « une théorie de la compréhension »²³⁰ qui permette la communication entre l'auteur et le lecteur. « Un écrivain est *profond* lorsque son discours, *une fois traduit du langage en pensée non équivoque*, m'oblige à une réflexion de durée utile sensible. » (CX, p.55). Le lecteur transforme le langage en pensée, et après, dans son esprit, cette pensée dure. Cette durée correspond à la profondeur des propos de l'auteur.

Valéry écrit vers 1905 sur son besoin de son propre langage :

« Je sens de plus en plus le besoin (presque douloureux) de posséder un instrument plus énergique que le langage pour rapprocher mes résultats divers. / Ainsi mes propositions assez nombreuses sur la mémoire n'entrent pas dans leur état dans une représentation. » (C, III, p.687 ; CI, p.788)

Le langage pour représenter les résultats de la pensée. Valéry précise encore davantage : « Un langage ! Un langage ! pour exprimer non les images mais leur construction, mais leur sort – et tout ce qui, quantité, forces, transformations réglées ou élémentaires, ... les fait – *vivre*. » (C, III, p.720 ; CI, p.789). Valéry cherche un langage qui lui permette de représenter sa pensée en construction, vivante.

La littérature idéale pour lui est réalisée par une réflexion poussée tant sur le sujet de la pensée que sur le langage, c'est-à-dire qu'elle doit être une synthèse de sa vie : « La littérature dès lors prenait à mes yeux une valeur d'organisation, de détermination et de développement de nos pouvoirs mentaux en tant que le langage permet de les préciser, de les combiner, de les accroître. »²³¹ Le langage pour la pensée, la pensée sur le langage : la littérature doit être fondée sur les relations qu'entretiennent ces deux pôles. Valéry confirme le caractère intime de cette pensée : « mes desseins étaient tout intérieurs et je m'étais fait un mode d'existence qu'on pourrait appeler *potentiel*. »²³²

Valéry écrit à Fourment en 1901, et lui révèle qu'il continue la rédaction d'*Agathe*, qu'il appelle le « conte », terme qui était jusque là abandonné :

« Mon futur conte est presque entièrement écrit dans le langage le plus simple et le plus abstrait, ce qui le fera passer pour obscur alors qu'il ne sera qu'insolite. Il y a trois mois que j'y campe et il

²³⁰ *Entretien avec F. Lefèvre, op. cit.*, p.65.

²³¹ *Ibid.*, p.102

²³² *Ibid.*

ne fait que ses premiers pas – ou pages. Mais va-t-en introduire de la rigueur et de la nouveauté, ensemble, dans un pays littéraire ». (*Corr. V-F*, pp.160-1)

Que fait Valéry dans *Agathe* avec ce langage ? Il pense écrire dans le langage du rêve, adapté pour mettre en scène des situations artificielles. Il se donne ainsi pour tâche par exemple le « rattachement d'un rêve brusquement coupé à la veille. / On commence par interpréter la veille en *langage du rêve*. Peu à peu cette traduction devient *impossible* et le langage de la veille instable. » (AG, f.129). Ce langage du rêve est ce qu'il cherche. Le sommeil et le rêve sont des états avant tout où *son* propre langage fonctionne, et qui sont les plus adaptés pour construire *sa* propre littérature. Valéry écrit ainsi au moment de la méditation matinale : « L'artiste traduit non mot par mot, mais effet produit par effet à produire. [...] L'art commence par le sacrifice de la fidélité à l'efficacité. » (C, IV, p.479). Il lui faut un langage pour l'art, et celui-ci est fondé sur le sacrifice d'une certaine fonction de l'esprit.

Quand le narrateur atteint son « fond »

Il ne dort pas, mais il écrit : « Sur cette ombre sans preuve, j'écris comme avec le phosphore, de mourantes formules que je veux » (*Œ*, II, p.1389). Celui qui écrit est dans l'esprit. Qui écrit ? La conscience. Qu'écrit-elle ? Des « formules ». Sur quoi écrit-elle ? Sur l'ombre, c'est-à-dire une écriture sur l'esprit²³³. Or « c'est mon fond que je touche » (*ibid.*, p.1389), déclare Agathe. Il nous semble que cette étrange descente vers le fond de la conscience est déjà annoncée dans *La Soirée* : « J'aime ce courant de sommeil et de linge : ce linge qui se tend et se plisse, ou se froisse, - qui descend sur moi comme du sable, quand je fais le mort, - qui se caille autour de moi dans le sommeil... » (*Ibid.*, p.24), déclare ainsi Teste au lit. Dans *Le Yalou*, également, cette sensation apparaît à notre avis : « Nous marchâmes, dormants, assoupis par la paresse du sol en poudre fondante, par qui étaient bus nos efforts, et qui descendait sous nos pas. » (*Ibid.*, p.1016). Cette marche sur le sable n'est-elle pas liée à l'expression mystérieusement mentionnée dans *Agathe* : « je touche encore l'absence étrange de sol, comme une origine de notions toutes nouvelles » (*ibid.*, p.1390) ? L'écriture sur le sable, jamais définitive, se retrouve dans la conscience profonde.

Les muscles, responsables des mouvements du corps, se répartissent en « couches », et par une métaphore, celles-ci s'assimilent à leur tour à des « feuilles ». Le corps se transforme en

²³³ Ursula Franklin donne une interprétation très juste de l'acte d'écrire avec le phosphore : « The White Night of "Agathe" : A Fragment by Paul Valéry », *Essays in French literature*, 1964, pp.44-5.

livre, et le « je » d'Agathe le lit : c'est une auto-lecture. Dans *Dialogue : un nouveau fragment relatif à Monsieur Teste*, on entend Teste déclarer : « *L'univers n'existe que sur le papier* » (*ibid.*, p.60). L'esprit peut être consigné sur le papier. Mais un livre qui serait l'histoire chronologique d'un individu ne présente pas d'intérêt, parce qu'il a aucune valeur pour ceux qui cherchent la possibilité. Strictement parlant, comme Teste le déclare, les idées ne peuvent pas apparaître à l'extérieur de l'univers de l'esprit, puisque rien ne peut être fixé pendant la vie. C'est ainsi qu'il continue par les phrases : « Aucune idée ne le présente. Aucun sens ne le montre. Cela se parle, et rien de plus. » (*Ibid.*). L'interlocuteur riposte immédiatement bien sûr en lançant le terme « science », une incarnation de la rigueur, mais en vain : « La science ! », s'écrie ainsi Teste, « Il n'y a que des savants, mon cher, des savants et des moments de savants. Ce sont des hommes... » (*Ibid.*). La connaissance, l'idée, le trésor de l'intelligence humaine, ne peuvent apparaître que sous les traits d'hommes. Autrement dit, ce sont des hommes qui le sont.

Sur l'esprit nu s'écrit « la pensée exprimée dans la prose la plus nue » (*CII*, p.217). Dans une page du cahier contemporain, Valéry laisse une réflexion intitulée « Dénudation du style » (*ibid.*, p.218) : « Une phrase est faite – en partie – pour conduire d'un état à un autre son sujet. [...] Réduire à cette propriété = ne conserver que les états voulus et nécessaires ou bien... Souvent on remplace la chose par sa formule d'opérations. » (*Ibid.*, p.218). Et quelques années plus tard, Valéry écrit : « J'ai rêvé jadis quelque œuvre d'art – écrit, - où toutes les notions qui y seraient entrées, auraient été épurées » (*C*, III, p.78). Tout cela éclaircit le projet d'Agathe.

La pensée qui s'écrit dans l'esprit est donc faite de formules. Avec quoi est-elle tracée ? Avec du phosphore. Le lieu influence cet outil. Dès qu'on écrit avec du phosphore, ce qui est écrit commence à s'affadir. L'écrit ne peut jamais être inscrit dans l'esprit. Les formules sont un « être fait pour l'oubli » (*Œ*, II, p.1389), et elles essaient en vain de remplacer « la constellation de formes du jour général » (*ibid.*). C'est ce qui se passe dans *Agathe*.

Même si l'on souhaitait conserver durablement des « formules », c'est-à-dire quelques phrases faites selon une nouvelle convention de langage, cela ne serait pas possible, car ce symbolisme est valable seulement dans le fond. Lorsque Valéry écrit : « perdu que je suis, mais sans horreur et nouveau mystérieusement, la perte monotone de pensée me prolonge, et m'oublie » (*ibid.*), il fait référence à un passage au nouveau système du symbolisme. Dans l'état extrêmement pur artificiellement construit pour *Agathe*, « isolant de l'imprévu l'exécution complète d'une pensée, permettant la séparation de ses aspects, et la division de la durée spirituelle en intervalles clairs » (*ibid.*, pp.1392-3), Valéry divise ces deux parties de

l'homme, c'est-à-dire une pensée menée par le langage de l'entendement et une autre, dans laquelle la convention du langage qu'on connaît perd son sens.

Agathe s'avance jusqu'au point de la limite, comme Teste en a l'habitude : « je m'avance par une idée jusqu'à une borne déjà connue où je fus conduit de toutes parts uniquement par la rigueur » (*ibid.*, p.1392). Dans ce passage, on ne peut plus considérer que le narrateur de cette œuvre est une femme : ce serait grammaticalement incorrect. Arrivé à cette limite, au bord de la pensée, on peut apercevoir un paysage curieux en face (ou en dessous si l'image est celle d'une descente) : « le cercle impénétrable » (*ibid.*), dans lequel on trouverait quelque chose d'universel. Une scène très abstraite et très belle est décrite pour représenter les mouvements s'inscrivant dans ce cercle de la conscience : « une perle abstraite roulerait future dans le repli de la pensée ordinaire : une loi étonnante, confondue à celui qui la cherche, habiterait ceci » (*ibid.*). Cette perle, la pensée abstraite ou l'écriture de l'esprit, qui se met au dessus de tout, apparaît en suivant une loi. Cette loi est la règle de la pensée, de l'écriture en prose dans l'imaginaire. Mais ces perles ne forment jamais un collier. Il nous semble que le dernier paragraphe d'*Agathe* prépare la conclusion : « l'à-propos est le maître du monde : liaison de l'idée avec le point de son apparition. » (*Ibid.*, p.1393). Finalement, entre les mots et les idées, il n'existe pas de liens absolus. Le quelconque n'est ni l'être, ni le signe ; mais le lien entre ces deux.

Une autre forme de littérature

Dans une lettre écrite en octobre 1900, au milieu de la première séquence de rédaction d'*Agathe*, Valéry dévoile son crédo en matière de littérature à son ami Louÿs : « La littérature, je n'y crois pas non plus depuis 1892. Je me disais naïvement et véritablement que, ni roman ni poème, je n'eus pas inventé ces choses-là de moi-même, que pour m'y mettre je devais me monter un coup » (*Corr.GLV*, p.914). En lisant ce passage, on comprend presque que l'affirmation de l'impossibilité de la littérature en 1892 n'est pas un renoncement à celle-ci, mais le commencement de la quête d'une forme d'écriture qui ne soit « ni roman ni poème » : « j'ai donc essayé ma personnelle chasse et pêche et j'ai fabriqué mon bizarre pain quotidien d'esprit » (*ibid.*), écrit-il ainsi.

Entre les deux genres ainsi rejetés par Valéry, et pour pallier leur absence, on songe inévitablement au genre du poème en prose. Il nous semble que la définition du poème en prose proposée par Susanne Bernard il y a un demi-siècle reste toujours la première référence

quand on souhaite travailler sur cette notion²³⁴. Bernard précise que le poème en prose n'a pas d'autre but que lui-même. Il n'y a pas de récit à raconter ni d'information à transmettre dans ce poème ; son but consiste en la création d'effets poétiques. C'est donc un poème. Pour avoir des effets, l'œuvre forme une unité bien construite. Ce point de vue de Bernard met l'accent sur l'effet, et dans ce sens, *Agathe* pourrait appartenir au genre du poème en prose. Mais cette œuvre a aussi une information à transmettre, ce qui le détache de ce groupe.

Des Esseintes précise la relation entre le poème en prose et le roman. Selon lui, le poème en prose est la quintessence du roman : « un roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits »²³⁵. Henri Mondor analyse les enseignements que Valéry tire de la lecture de Huysmans quant au poème en prose : « Des poèmes en prose d'Aloysius Bertrand, de Baudelaire et de Mallarmé, l'auteur de *A Rebours* avait écrit qu'ils étaient une communion de pensée, entre un magique écrivain et un idéal lecteur, une collaboration spirituelle consentie entre dix personnes supérieures éparses dans l'univers, une délectation offerte aux délicats, accessible à eux seuls. »²³⁶ On voit ici le rêve d'une relation idyllique entre l'auteur et le lecteur, qui entretiendraient une communication parfaite où les mots de l'un engendreraient chez l'autre exactement l'effet recherché. Selon cette perspective, *Agathe* pourrait certainement être un poème en prose.

Dans le recueil édité par Jean Levaillant, *La Jeune Parque et poèmes en prose*, Levaillant considère *Agathe* et *Histoires brisées* comme des poèmes en prose²³⁷, dont la définition est ainsi proposée : en eux résonne la « mélodie de l'abstrait qui contient le plus vivant de la chair, ce "Singulier-Universel" auquel Valéry s'efforçait comme à la forme suprême du moi »²³⁸. En

²³⁴ Voici le passage en question : « Le poème en prose suppose une volonté consciente d'organisation en poème ; il doit être un tout organique, autonome, ce qui permet de le distinguer de la prose poétique [...] ; ceci nous amènera à admettre le critère de l'unité organique : si complexe soit-il, et si libre en apparence, le poème doit former un tout, un univers fermé, sous peine de perdre sa qualité de poème. [...] D'une façon générale un poème ne se propose aucune fin en dehors de lui-même, pas plus narrative que démonstrative ; s'il peut utiliser des éléments narratifs, descriptifs..., c'est à condition de les transcender et de les faire « travailler » dans un ensemble et à des fins uniquement poétiques : nous avons là un critère de gratuité qui nous permettra d'éliminer, par exemple, la plupart des *Contes* de Villiers de l'Isle-Adam, ou la *Prière sur l'Acropole* de Renan » (Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, pp.14-5.)

²³⁵ *A Rebours*, op.cit., p.320.

²³⁶ Mondor, *Précocité de Valéry*, p.20.

²³⁷ Il est difficile d'aborder le problème du genre chez Valéry : un classement a inévitablement un caractère de généralisation, de laquelle on ne peut jamais exclure des notions abstraites. Comme Valéry lui-même le répète, aucune généralisation ne peut répondre au souci de rigueur extrême qui est le sien. Cependant, il est vrai que les ouvrages non classés sont rapidement oubliés. La tâche est difficile, mais Levaillant a osé s'y lancer. Ne le fait-il pas pour sauver ces ouvrages de l'oubli ? Nous pensons qu'il faut noter à nouveau non seulement le contenu remarquable mais aussi la raison d'être de cette édition de Levaillant.

²³⁸ *La Jeune Parque et poèmes en prose*, p.8.

s'inspirant de l'expression : « un secret nouveau » de la prose, trouvée dans une page des cahiers de 1917, Levaillant réunit toutes les œuvres de son édition par la référence au poème en prose. *La Jeune Parque* est l'œuvre dominante, et les autres partagent le même sujet que ce poème. Les œuvres sont réunies par leur signification, plutôt que par leur forme, et le poème est défini par rapport à la signification.

Il faut bien noter que c'est en 1917 que Valéry commence à appeler les passages poétiques qu'il écrit dans ses cahiers les « Petits poèmes abstraits » ou « PPA ». Pour comprendre ce nom, il faut surtout se référer à une lettre à Louÿs de mai 1917 : « serait-il expédient, aisé, *dignum, verum et justum* d'extraire de ces tourteaux des morceaux, qui, un peu arrangés, formeraient un volume à intituler peut-être : *Petits poèmes abstraits* ?? » (*Corr. GLV*, p.1243). Valéry pense à faire un recueil de ces poèmes extraits de ses cahiers²³⁹. En parallèle de ce projet de constituer un recueil, Valéry a un autre projet en prose – qu'il ne faut surtout pas confondre avec les PPA - celui qui correspond au secret de la prose dont il annonce la découverte dans la lettre à Louÿs. Cette prose est celle d'*Agathe*, et des autres œuvres en prose.

Dans une lettre du 30 mai 1917 dans laquelle Valéry mentionne à nouveau son essai de tirer un recueil de PPA, il évoque également d'autres projets d'œuvre à faire : « Si bien que j'ai, ce matin, repris des cahiers où gisent les P.P.A. (Petits poèmes abstraits) ainsi que l'impubliable "Manuscrit trouvé dans une cervelle". » (*Corr. GLV*, p.1251). Constatons donc que Valéry distingue clairement ces deux projets. Le « Manuscrit trouvé dans une cervelle » est évidemment le nouveau titre d'*Agathe*²⁴⁰. Il nous semble que « l'impubliable "Manuscrit trouvé dans une cervelle" » fait écho avec cette déclaration : « cette chose !... Cette chose en prose !... Je ne sais pas te la décrire. / C'est le chef-d'œuvre de l'impraticable. » (*Corr. GLV*, 1232 : 21/05).

Par ailleurs, Valéry explique la manière dont il conçoit les PPA ainsi : « Cela parlerait par fragments du rêve, du temps, de l'attention, de la conscience, etc., etc. » (*Corr. GLV*, p.1243), ce qui, nous semble-t-il, clarifie par contraste la place d'*Agathe*. Le rêve, le temps, l'attention, la conscience, énumérés comme exemples ici, correspondent justement aux phénomènes qui constituent les sujets principaux d'*Agathe* : « Royaume du sommeil et du rêve, des

²³⁹ Jarrety explique le sigle P.P.A. et sa genèse dans la biographie (pp.400-401).

²⁴⁰ Sur la relation qu'entretiennent ces deux titres et le projet de « Manuscrit trouvé dans une cervelle » (Mnss.), voir Micheline Hontebeyrie, *op. cit.*, pp.15-18, 20.

Sur ce nouveau titre d'*Agathe*, Louÿs fait remarquer à Valéry une ressemblance inutile avec le titre du conte de Poe (*Corr. GLV*, p.1362). Malgré la ressemblance des titres, les destins de ces deux ouvrages sont très différents : le « Manuscrit » de Valéry est un projet gardé secret, dans un but personnel, jusqu'à son apparition posthume, tandis que celui de Poe apporte à celui-ci sa première réussite en tant qu'écrivain.

dimensions. Le hasard règne. Le temps dans le rêve. Invariants du rêve. Le moi. » (AG, f.129), écrit ainsi Valéry dans sa note préparatoire d'*Agathe*, et Jean Levaillant affirme, en rejetant toutes les autres interprétations possibles : « Allons, *Agathe* n'est ni une parole du rêve ni une parole sur le rêve ; mais le poème de l'attention et des changements formels de la pensée allant vers sa limite. »²⁴¹ Il nous semble ainsi que tous les sujets des PPA sont bien présents dans *Agathe*, mais que le but ultime de cette œuvre est d'aller plus loin que les poèmes : celle-ci cherche à synthétiser les fragments, et à représenter la figure totale de la pensée. D'ailleurs Valéry affirme au moment de la présentation du projet de PPA : « Je laisserais de côté tout ce qui est ou serait vraiment *abstrait* » (*Corr. GLV*, p.1243). Le vrai problème difficile consiste à représenter la pensée dans *une œuvre*²⁴².

Par ailleurs, ces poèmes en prose sont écrits dans les cahiers comme les autres passages, sans apprêt. La spontanéité est une caractéristique de cette écriture, et elle évoque le lien avec l'émotion, comme le souligne Michel Jarrety : « s'ils [les poèmes en prose] surgissent au hasard de la page, c'est dans la sollicitation présente d'une émotion »²⁴³. Avec cette remarque, la différence entre les poèmes en prose et les œuvres en prose devient plus nette. Robert Pickering discerne un autre élément dans les œuvres, qu'il appelle la prose poétique, en indiquant qu'il existe chez Valéry des passages élaborés et stratégiquement calculés. Ceux-ci prennent une signification presque existentielle pour l'écrivain : « la "poésie abstraite" des *Cahiers* naît d'un effort suivi pour résoudre la contradiction entre lyrisme et activité intellectuelle, entre poésie et prose. »²⁴⁴ Il définit ainsi le genre de PPA : « L'idéal vers lequel s'orientent les "Poèmes et PPA", c'est un genre littéraire qui soit capable de transcender et d'unifier des éléments du processus créateur, qui par leur nature même sont fondamentalement opposés, dans un mouvement concerté vers la communication d'états d'extrême acuité perceptive. »²⁴⁵. Il conclut ainsi que les PPA sont un genre qui reflète parfois la recherche d'une solution face à la contradiction fondamentale que notre auteur vit indéniablement. Il nous semble qu'à travers le travail de l'élaboration, ces poèmes et l'œuvre en prose s'approchent infiniment.

²⁴¹ *La Jeune Parque et poèmes en prose*, p.168.

²⁴² Par exemple, à propos du roman de Huysmans dont Durtal est le héros, Valéry fait allusion à la réalisation de la vision de cette œuvre : « Huysmans compose *Là-Bas* [...]. Alors, pour la première fois, je pense, le roman construit une saisissante multiplicité, et définit un état d'esprit dans plus d'une dimension. » (*Œ*, I, p.743).

²⁴³ *Poésie perdue*, p.11.

²⁴⁴ « Le Lyrisme mystique chez Valéry », *BEV*, 1981, n°26, p.49.

²⁴⁵ *Paul Valéry poète en prose*, p.23

Valéry écrit ainsi : « Un poème est une durée, pendant laquelle, lecteur, je respire une loi qui fut préparée » (*Œ*, I, p.95). *Agathe*, dont un des grands sujets est de représenter la durée d'une conscience, pourrait être un poème, et on pourrait dire également que cet ouvrage représente un *état* du poème : chaque paragraphe d'*Agathe* est un poème, et sa totalité n'est cependant plus un poème, car l'intention de représenter les idées et l'importance du fond dominant le texte, et le texte est lu pour être compris.

Trilogie : Agathe, Degas, Singapour

Dans une lettre datée du 28 mars 1898, quelques mois après avoir révélé l'existence de plusieurs projets simultanés, *Agathe*, l'article de *La Sémantique* et *Durtal*, Valéry projette encore d'autres ouvrages, qui reflètent cette fois-ci nettement l'intention de faire des œuvres plus artistiques :

« J'écirai (sur Degas non désigné plus clairement) :

"Monsieur D. ou la Peinture"

et puis aussi :

"Notes sur "Agathe"" ou "Agathe ou le Sommeil."

Enfin, dans l'éternelle brume où sont les œuvres qui jamais ne paraissent et paraîtront jamais, lire ce petit chef-d'œuvre :

"Le Dîner à Londres" (ex-"Souper de Singapour").

Mais ceci est du nanan.

D'ailleurs, peut-être ferai-je comme pour "Agathe" : je le publierai en notes. C'est un truc charmant, plus d'embarras mais des blancs et des points suspensifs. » (*Corr.G-V*, pp.480-1)

En réalité, ces trois œuvres, « M. Degas », *Agathe* et « Singapour », ne sont jamais rédigées entièrement (il est cependant possible de penser que le projet de Degas aboutit à *Degas Danse Dessin* plus tardivement). Gide, confidant de ces projets esthétiques artistiques, interroge à plusieurs reprises à Valéry sur leurs progrès, mais celui-ci ne répond rien de plus. Le rêve de cette trilogie est éphémère.

Il nous semble que deux de ces projets dérivent de celui d'*Agathe*. Concernant l'essai sur la peinture, parmi les notes préparatoires d'*Agathe* se trouvent des mémos comme « Degré de conscience A PEINDRE » (AG, f.94), « Tableau de l'intellect » (AG, f.163), « Peinture de l'intellect » (AG, f.166). Valéry pense représenter un objet comme s'il le peignait ; il envisage

une écriture picturale. L'objet de cette peinture est bien sûr l'esprit. Dans ce cadre, le nom de Degas n'est probablement pas choisi par hasard : Valéry admire depuis longtemps l'intelligence de ce peintre novateur, et on peut ainsi voir les mots « Monsieur D » laissés dans une page des Cahiers consacrée au « langage pictural » (CIII, p.445), ainsi que la note « Mots à faire sur tel peintre » (*ibid.*).

Juste avant cette note, Valéry développe l'idée de « Classes de mots » : « Il s'agit d'apprendre à quelqu'un les mots d'une langue qu'il ignore – classification par les moyens à employer dans ce cas » (*ibid.*, p.444). Comme le tableau nous montre une manière de voir que l'on ne connaissait pas auparavant, le langage, par l'invention d'un nouveau système de notations, devrait évoquer une image toute nouvelle en nous : « Langage le plus psychologique / [...] dessin par la phrase qui ne puisse être réalisée, exécutée, ou vérifiée – labeur vrai sur images – métaphores mécaniques ou alors réflexes » (AG, f.192). Le langage est fait pour évoquer des images : l'auteur dessine son univers intérieur²⁴⁶. Le langage psychologique est assimilé aux pures figures, purs signifiés débarrassés de leurs signifiants.

Le Souper de Singapour : chef-d'œuvre total

Valéry fait mention d'un autre projet : « Le Dîner à Londres », c'est-à-dire *Le Souper de Singapour*. Ce projet d'œuvre est abandonné longtemps avant la fin. C'est peut-être à cause de la difficulté de la tâche que Valéry se donne : il a pour dessein de bâtir le système du langage et de le mettre en pratique, c'est-à-dire qu'il envisage d'achever sa psychologie littéraire : « Schème psychologique – Du système d'esprits. Là sera la douleur spirituelle » (SS, f.115). Huguette Laurenti, dans son édition portant sur *Le Souper de Singapour*, évoque ce problème de manière très juste : « Pour ce projet [= Le Souper de Singapour] sans précédent il faut inventer une écriture inconnue, une forme littéraire hors littérature, qui confère au discours de ces personnages voués à la plus haute abstraction une forme de langage adéquate »²⁴⁷. Vers les années 1897-1898, à l'époque de ce projet, Valéry laisse beaucoup de réflexion sur le langage comme nous l'avons déjà indiqué. Le langage qu'il met en question

²⁴⁶ Brian Stimpson remarque dans son article sur Valéry et Degas un langage pour faire un autoportrait : « les tentatives de Valéry pour créer son "langage-self", les définitions répétées et modulées de termes clés, les portraits verbaux, les récits de sa stratégie mentale évoqués avec insistance même cinquante ans après, sont autant de marques de cette volonté de se représenter. » (« "Dessiner virtuellement" L'autoportrait chez Valéry et Degas », *Paul Valéry 12, op.cit.*, p.12).

²⁴⁷ Valéry : dossier de notes manuscrites inédits « *Le Souper de Singapour* », *op.cit.*, p.43.

dans ces tentatives est certainement aussi le sujet principal du *Souper* : « Le nom réel du problème est celui-ci : trouver une forme de langage susceptible de découvrir » (SS, f.104).

Laurenti nous indique que la même question existe également dans *Le Yalou* et *Agathe*, et que ces œuvres ont donc un lien de parenté. Le langage, sujet des Cahiers du matin, est aussi présent lors du « travail de la nuit », c'est-à-dire la rédaction des œuvres et la quête du style idéal. Il nous semble que Valéry envisage de faire une œuvre synthétique sous ce titre de Singapour, et n'est ce pas ainsi qu'il cherche à faire un chef-d'œuvre ? L'auteur se donne pour mission d'« étudier les effets M (Monde), H (Homme), R (Rêve), P (Pensée) » (SS, f.94). Les thèmes qu'il suit depuis sa jeunesse doivent donc être présents dans cette œuvre.

Le Souper de Singapour est très loin d'être accompli et il n'existe pas d'autre moyen d'imaginer ce qu'il aurait été que de se référer aux fragments et aux notes que Valéry laisse. La conception que l'auteur a de son livre pourrait être la suivante : un « personnage central anonyme » est inventé, qui « décrit par le souvenir » (SS, f.87) les scènes du récit. Il a une ou plusieurs occasions de s'entretenir avec d'autres personnages célèbres : « Chacune de ces personnes sera successivement décrite par le souvenir du personnage anonyme central. Puis chacun parlera. » (SS, f.84). Les personnages qui participent à cette conversation sont en nombre flexible : « Construire 4 individus ou (3+1) » (SS, f.104), « Faire la conversation des deux êtres qui se regardent en face » (SS, f.106).

Ce qui est passionnant dans ce projet est avant tout, nous semble-t-il, l'idée de la discussion entre personnages historiques. Ce thème du dialogue nous rappelle certainement la notion de colloque, que nous avons mentionnée plus haut en rapport avec les « Colloques » de Poe. Dans le bouillon du *Souper*, Valéry note que « colloque englobe conte » (SS, f.115). On voit bien le lien entre ce projet de conte et celui de colloque, et cette remarque, nous semble-t-il, annonce l'arrivée future des Dialogues valéryens, qui *englobent* eux-mêmes les sujets que Valéry approfondit dans ses œuvres en prose²⁴⁸.

L'auteur décrit ainsi l'idée du colloque concrètement : « Les individus au sujet desquels je me suis le plus excité sont Stendhal, Bonaparte, Descartes, Poe, Lord Kelvin, Wagner,

²⁴⁸ Jeannine Jallat s'est penchée sur ce concept de colloque (*op.cit.*, pp.168-171). Elle cite d'ailleurs le passage suivant, qui nous paraît présenter des similitudes avec le projet du *Souper de Singapour* : « Je retourne à l'idée, demi souvenirs – demi projet – d'une conversation avec le semblable très semblable ; poussée, un soir favorable, aussi loin que ce serait possible – (quelques souvenirs de colloques presque aussi profonds, comme avec Mallarmé sur Poe ; et d'autres...) / C'est un mélange de haine et amour, une intimité sans merci, - avec une croissance de divination mutuelle, d'approximation, une fureur d'aller plus vite et plus à fond de l'adversaire cher, que lui tient du combat, de la course réduite à deux, du coït. / Une partie serrée aux échecs peut servir de modèle. Règles du jeu. / Preuve de l'existence de l'homme. / Ecrire ce colloque serait un projet plus digne que toutes les littératures sans force. » (C, IV, p.908). Nous pensons voir en filigrane les figures de Poe et de Mallarmé dans *Le Souper*.

Rimbaud etc etc. Talleyrand aussi, Pascal écrivain ; ils composent pour moi un alphabet de manière de penser ou d'inventer. Jeu de cartes. » (SS, f.85). Cette dernière remarque nous fait penser à l'idée d'un système de notations psychologique de Descartes que nous avons noté plus haut, et si nous poursuivons notre imagination, ne faut-il pas en conclure que Valéry songe à établir une sorte de symbolisme entre les noms et les esprits ?

S'il pouvait réduire les hommes dans lesquels il découvre le pouvoir de l'esprit chacun jusqu'à son fonctionnement mental le plus pur, à ce moment-là, il obtiendrait une liste de pensées, rangée avec des noms : « Réduction de l'écriture. Problème de la condensation. » (SS, f.116). Ne peut-on pas interpréter ainsi le passage suivant, qui nous paraît correspondre au jeu de cartes : « Ce livre n'était pas Euclide. C'était parfois en raisonnements, parfois en simples énoncés, le tableau des formes générales de la pensée et la liste des véritables problèmes – » (*ibid.*) ?

En parallèle de l'approfondissement du langage psychologique, dans *Le Souper* existe la volonté de réaliser un livre : une « construction psycho-imaginaire » (SS, f.112). Le personnage central et anonyme, Monsieur X, serait l'auteur du livre en question : « X'' était l'auteur d'un petit livre – un de ces petits livres sans bornes, qui se mettent dans la poche et se méditent pendant les Siècles » (*Ibid.*). Ce livre sans bornes nous rappelle l'idée du livre en construction, et Valéry écrit également à son sujet qu'il s'agit de la « description par construction (ou définition) » (SS, f.104). Ce livre en devenir est composé par l'auteur ainsi que le lecteur, et dans *Le Souper*, Valéry ajoute même une troisième personne, les personnages du livre : « Composition de 3 mécanismes spirituels Auteur lecteur (personnage) acteur » (SS, f.104). Ces trois éléments sont érigés comme les principes créateurs indissociables du livre. Dans *Durtal*, on peut ressentir à notre sens une pareille impression, c'est-à-dire que nous ne pouvons plus distinguer Huysmans, Durtal et Valéry en tant que propriétaire des idées révélées.

Par ailleurs, Valéry suppose que l'histoire de Singapour se déroule dans un état comparable avec celui d'*Agathe* : « Balneum. C'est un état comme le sommeil – le rêve » (SS, f.107). Ce serait donc une discussion au travers du sommeil : les personnages existeraient dans un cerveau, autrement dit, c'est une sorte de monologue avec des voix variées. « Au fond c'est un drame » (SS, f.110), écrit Valéry, « un drame d'intelligence » (SS, f.93). La distance entre *Le Souper* et *Agathe* est maintenant, nous semble-t-il, infiniment réduite.

La pensée sans fin

« [...] plus je vais, moins je vois un ensemble au sens *livre* de ce mot » (*Corr.G-V*, p.601)

Rappelons qu'*Agathe* doit être écrite en notes (« Notes sur "Agathe" ») selon Valéry. Cet ouvrage n'est donc plus alors un conte dans l'esprit de l'auteur. Certes, même dans la version la plus complète d'*Agathe*, on peut relever l'absence d'une intrigue qui parcourrait le récit depuis le début jusqu'à la fin ; la disposition de chaque paragraphe nous donne plutôt l'impression d'une mosaïque, — cependant, on ne peut pas dire non plus que cette œuvre ressemble à un simple assemblage des fragments des cahiers —. *Agathe* en forme de notes se concentre-t-elle sur le problème du langage ? La place du chef-d'œuvre recherché par Valéry est-elle confiée momentanément au *Souper de Singapour* ?

Dans une lettre à Louÿs du 28/08/1900, Valéry écrit qu'il dicte ses Cahiers à sa femme, et qu'il a l'intention de classer cette accumulation de réflexions (*Corr.GLV*, p.903). En même temps, Valéry annonce retourner à la rédaction d'*Agathe* : « d'autre part, j'écris, rarement, une phrase d'"Agathe" » (*ibid.*). Le même jour, il confie à Gide à propos de ce même travail de dictée : « Mais il a fallu interrompre l'utile travail de dictée en clair de mes notes qui déjà prenait tournure. / Je sens, en regardant ce petit paquet, combien, si je publiais le recueil raisonné de mes "*Questiones*", le lecteur éventuel s'embêterait. » (*Corr.G-V*, pp.573-4). Valéry révèle l'idée de publier un recueil fait de fragments des Cahiers, et le thème en est, nous semble-t-il, le langage, selon ce qu'indique le passage suivant : « Mon but étant purement linguistique, représentatif et consistant à chercher une figure commode de la connaissance, parmi une infinité d'autres également possibles, je me prive de l'attrait métaphysique complètement. » (*Ibid.*, p.574). Cette idée n'est-elle pas cependant aussi celle d'*Agathe* ? Le recueil fait des cahiers et le projet d'*Agathe* se croisent, et de plus, Valéry évoque le problème du système de notations qu'il faut confier à la philosophie selon lui : « C'est curieux qu'on ne trouve chez aucun phil[osohe] de métier la préoccupation d'établir aussi rigoureusement que possible la correspondance des mots et phrases à des faits intérieurs. » (*Ibid.*).

Valéry précise ainsi le thème d'*Agathe* : « je voulais faire de la littérature avec mon petit système du monde, quelque chose qui aurait été discipliné *a priori* quant à la forme... du mieux : la littérature usitée est faite au point de vue du sens *commun*. L'artiste se sert *encore* des mêmes objets que le vulgaire. » (*Corr.GLV*, p.914). Il nous semble que ce « quelque chose », qui a à voir avec la forme, n'est en réalité pas autre chose que le nouveau système du langage. En tant que modèles de cette sorte de construction de l'œuvre, Valéry évoque les

noms de Descartes, de Kant, de Rimbaud, de Mallarmé, et il semble ainsi envisager de faire la synthèse des réflexions sur le langage littéraire.

Dans la lettre à Louÿs de 1917 dans laquelle Valéry révèle à Louÿs son dessein de faire les PPA et le « Manuscrit », Valéry énonce en fait des projets qui ont l'air théoriques et philosophiques : « [...] j'ai recherché surtout les morceaux très épars de "La Philosophie de la littérature". J'ai été accablé de cet ouvrage si considérable, éternel monument de l'imprudence, de la présomption, de la futilité et généralement de l'erreur humaine. Il y a aussi ce titre indiqué : "Critique de la poésie pure" » (*ibid.*, p.1251).

A propos du premier titre, une note explicative de bas de page des *Correspondances à trois voix* lui attribue une parenté avec la « Méthode de composition » de Poe (*ibid.*). Certainement ce titre évoque *The Philosophy of Composition*, mais il faut noter la période où Valéry s'intéresse le plus à cet ouvrage est bien antérieure (*Sur la technique littéraire* remonte à 1889), et lorsqu'en 1917 Valéry se voit demander de donner une conférence sur Poe, on lit Valéry déclarer à ce sujet dans une lettre à Fontainas : « Je n'arrive pas à repenser sérieusement à Poe. Je griffonne ; je chipote ; mais l'appétit, qui est tout, n'y est pas. Feraï-je même cette conférence ? » (*Corr. V-AF*, p.217)²⁴⁹. Après tant de réflexion sur Poe dans sa jeunesse, la pensée de cet auteur américain est sans doute déjà classée dans son propre système.

En 1901, Valéry écrit à Gide qu'il est trop tard pour écrire quelque chose sur Poe : « J'ai lu *Eurêka* à mon patron. J'ai senti que j'ai peut-être eu tort il y a x ans de n'avoir pas fait sur Poe un article quelconque. Maintenant, je n'en ai nulle envie. » (*Corr. G-V*, p.383). Toutefois, il nous semble que ces paroles de Valéry sont à moitié vraies et à moitié fausses. Valéry écrit en effet simultanément : « Tout de même, celui-là [Poe] a un titre unique. C'est absolument le seul écrivain qui ait eu l'intention d'attacher la littérature à l'esprit. » (*Ibid.*). La notion de littérature de l'esprit est sans doute, à notre avis, un aspect qu'aborderait « La Philosophie de

²⁴⁹ L'histoire de cette conférence, selon la biographie qu'a réalisée Agathe Rouart-Valéry, commence en septembre. La biographie de Jarrety donne plus de détails : « Pendant que la troupe du Vieux-Colombier sera à New York, Copeau envisage que le théâtre donne des matinées musicales et littéraires et il vient de solliciter Gide, Fargue, Vielé-Griffin, Jules Romains et Apollinaire. [...] Jacques Copeau lui (Valéry) écrit : "J'ai pensé que vous pourriez nous redonner notre magnifique conférence sur Poe." (Lettre inédite de Copeau du 07/09/1917) » Jarrety, *op.cit.*, p.413) La date de la lettre de Copeau correspond avec celle indiquée dans la biographie de A. Rouart-Valéry. Si l'on remarque se base sur le verbe « redonner » que contient la lettre, doit-on comprendre que Valéry a déjà donné quelque conférence ? Sans doute en privé ? Par ailleurs, la lettre à Fontainas qu'on a citée est datée de mars 1917. Si Valéry pense déjà à la conférence sur Poe en mars, il est possible qu'il y ait quelque relation entre cette conférence et le projet de « La Philosophie de la littérature ».

Valéry doit finalement donner une conférence sur Poe en 1922, et William Marx explique ce qui se passe à ce sujet en citant les écrits des témoins (*Naissance de la critique moderne : la littérature selon Eliot et Valéry*, Arras, Artois Presses Université, 2002, pp.97-98).

la littérature », et cet ouvrage, bien qu'abandonné, se réalisera au moins pour partie dans « Au sujet d'*Eurêka* » en 1921²⁵⁰.

Par ailleurs, « La philosophie de la littérature » n'est pas la littérature philosophique que Valéry critique généralement ainsi : « J'ai peur ou horreur des maximes, invocations ou insinuations que les littérateurs glissent dans leur littérature pour simuler de la philosophie » (*LQ*, p.51). La combinaison entre la littérature et la philosophie n'est pas chose facile selon Valéry : « La combinaison de ces ordres divers demanderait un génie spécial et jusqu'à ce jour inédit, *car cela n'a jamais été fait.* » (*Ibid.*). A ce moment-là, Valéry retourne à l'idée de l'œuvre de l'esprit de Poe : « Mais Poe n'a jamais fait ainsi que du truqué prestigieux. Il y a chez lui des passages étonnamment clairs, d'air logique – et qui sont sophistiqués, et qu'il savait tels » (*ibid.*).

En outre, Valéry donne un autre titre potentiel à « La philosophie de la littérature » : la « Critique de la poésie pure »²⁵¹, et ce titre évoque les ouvrages de Kant. Il nous semble que Valéry apprécie Kant, car il trouve en lui l'attitude authentique d'un homme pensant par rapport à la plupart des autres philosophes. L'intérêt qu'il porte à Kant est souvent lié à celui à la psychologie et au langage, et le passage suivant pourrait être un résumé de la pensée valéryenne sur Kant à notre avis :

« Le truc de Kant est une expérience de psychologie – une observation interne. Il a beau dire et beau vêtir ensuite ses résultats, il est comme les géomètres sur ce point. / Il a essayé tout au moyen de l'universalisation – (qui est un procédé -) de même la nécessarisation. Sa division est soigneuse – mais trop verbale. Il n'a pas eu de défiance du langage. Il a cru que le mot était une division sûre. » (*CIII*, p.515)

Entre l'observation et la description, Valéry découvre un processus d'« universalisation » (ou de « nécessarisation ») dans la philosophie de Kant, et considère que celui-ci s'engage dans le problème essentiel de la philosophie et de sa propre littérature. De plus, dans une page du cahier de 1917, Valéry écrit : « Kritik der / Etudier le problème d'action et de réaction qu'est l'art entre l'esprit auteur et l'esprit lecteur » (*C*, VI, p.565). Dans le sillage de l'ouvrage de

²⁵⁰ Dans une lettre, Catherine Pozzi écrit sur le destin des brouillons qu'elle a écrits en préparation à son projet d'œuvre vers 1915, *De Libertate*, « très mauvais poème où la forme de Nietzsche servait à du néo-Claudel » selon elle : « J'ai connu P. Valéry en 1920, lui ai montré cela ; il n'en a dit mot, et en publia quelques parts sous sa signature, ce qui me fit beaucoup pleurer, mais ne m'éveilla point. » (Nicolas Cavaillès, *L'Élégance et le Chaos, Correspondance de Catherine Pozzi*, Paris, Non Lieu, 2011, p.112).

²⁵¹ Au cours des dernières années, Valéry en tant que lecteur de Kant a beaucoup été étudié par les chercheurs japonais, comme Tagami et Morimoto.

Kant, Valéry pense même à la question du lien entre l'auteur et le lecteur. Il nous semble que « La philosophie de la littérature » et la « Critique de la poésie pure » partageraient sûrement les mêmes problématiques que la réflexion menée dans l'« Essai sur Mallarmé ».

Non seulement Mallarmé, mais aussi Poe et les philosophes restent toujours les modèles ou les références du système de notations : finalement, la réflexion de Valéry sur ce sujet ne se développe jamais pour aboutir à quelque résultat remarquable. La pensée de Valéry circule comme ses œuvres en prose : il n'existe pas de grandissement horizontal par l'accumulation des connaissances, ni de développement vertical par la logique. Elle contient une durée, qui se prolonge en prenant la forme d'un cône inversé : il cherche ce qui se trouve au plus profond.

La période suivant *La Jeune Parque*

Après la publication de *La Jeune Parque*, Valéry écrit à ces amis sur son intérêt pour la prose. Cela signifie qu'après tant de réflexion sur la musique et le vers, Valéry constate que certains éléments essentiels échappent à la versification. Pourquoi *Agathe* est-elle laissée inachevée, alors que *La Jeune Parque* est achevée ? Il nous semble que l'inachèvement d'*Agathe* ne peut être expliqué que parce qu'elle est écrite en prose, puisqu'à l'inverse *La Jeune Parque*, dont Valéry indique que le but est « la substance de l'être vivant » (CI, p.285 ; C, XVIII, p.533), traite complètement le sujet abordé dans cette œuvre en prose à nos yeux. Entre la réalisation parfaite de la forme et la représentation de la pensée, entre la forme et le fond, se trouve un décalage sur lequel Valéry réfléchit. Cet écrivain vit un conflit entre la littérature possible et la littérature désirée, et ce désir ne provient pas seulement de l'intelligence pure, mais aussi d'un homme.

La pensée sur la prose en 1917 représente de manière synthétique la réflexion de Valéry débutée longtemps auparavant. Les écrits épistolaires de l'auteur nous apprennent que la parution de *La Jeune Parque*²⁵² suscite en lui deux réactions immédiates : Valéry regrette, d'une part, la publication de son œuvre, comme il l'écrit à son ami Fontainas : « J'ai l'impression d'avoir fait deux sottises. / L'une, mes vers. L'autre, leur publication » [15/05/1917] (*Corr. V-AF*, pp.218-9)²⁵³.

D'autre part, après tant de travail de versification, il veut naturellement se consacrer à autre chose que la poésie. Valéry épanche ce sentiment dans une lettre du 30 mai à Louÿs : « Je suis

²⁵² Sur l'épisode détaillé de la publication de *La Jeune Parque*, voir Michel Jarrety, *Paul Valéry*, p.395.

²⁵³ Et encore : « Je commence à retrouver le bonheur d'écrire ce que je veux, au vol, et sans penser à des imprimeries. Oh ! que j'ai été sage... jusqu'en 1917 ! Oh ! que j'ai bien deviné les choses, et les miennes surtout, en 1892 ! » (*Corr. GLV*, p.1258 : 04/06).

infiniment loin des vers, maintenant. [...] Je me retrouve à l'état a-poétique d'il y a quatre ans, et je sens cela très nettement. Madame Muse est sortie et n'a pas dit quand elle rentrerait. » (*Corr. GLV*, p.1251). D'où provient ce regret ? Où amène-t-il l'écrivain ? Valéry songe à des projets d'œuvres futures écrites en prose. Il écrit : « La vraie pensée n'est pas adaptable au vers » (*Œ*, I, p.1632). Sans doute cette vraie pensée est-elle la réponse à ces questions²⁵⁴.

En 1917, Valéry se rappelle l'ancien projet d'*Agathe*. Il écrit alors à Louÿs : « je t'aurais envoyé un *mnss* [Manuscrit], pour que tu le sabres. Entre la prose et moi, je prendrais Toi pour juge. C'est une vieille chose abandonnée. » (*Corr. GLV*, p.1335). Il est curieux qu'« une vieille chose » soit retenue comme exemple du « secret nouveau » (*ibid.*, p.1261). La réflexion sur cette prose est certes ancienne, et il y a cependant quelque nouveauté : il nous semble que Valéry recommence la réflexion sur la prose avec la volonté explicite de faire l'œuvre d'art. La motivation de Valéry est expliquée peut-être par rapport à la publication de *La Jeune Parque*, dans laquelle il représente sa pensée avec la forme métrique.

Valéry révèle dans la lettre du 22 mai 1917 à Fontainas quel était son état d'esprit au moment où il a rédigé *La Jeune Parque* :

« Oui, je me suis imposé pour ce poème, des lois, des observations constantes qui en constituent le véritable objet. C'est bien un exercice, et voulu et repris et travaillé ; œuvre seulement de volonté ; et puis d'une seconde volonté, dont la tâche dure est de masquer la première. Qui saura me lire, lira une autobiographie dans la forme. Le fond importe peu. Lieux communs. Ma vraie pensée n'est pas adaptable au vers » (*Corr. V-AF*, p.222)

L'autobiographie doit être considérée ici selon le sens que lui donne Valéry : elle est l'histoire d'un individu que représente sa pensée. Valéry a vécu pour sa recherche intellectuelle pendant plus de vingt ans, et les traces de cette vie sont inscrites avant tout dans ses *Cahiers*. A travers eux, il essaie de répondre aux questions de la nature de l'esprit, de son fonctionnement et de sa limite. Pour construire sa réponse, Valéry cherche à retirer de sa mémoire autobiographique

²⁵⁴ En soulignant l'existence d'une méditation parallèle et différente de la composition de *La Jeune Parque* en 1917, Brian Stimpson remarque ainsi : « La possibilité de sonder les richesses d'une musique silencieuse est développée en 1917 dans une série de brouillons qui n'ont pas le statut déterminé d'un "projet", se présentant plutôt comme des réflexions et des esquisses autour de ce que Valéry appelle "un beau "sujet"" dont la forme éventuelle reste indéfinie (avant d'être, à la longue, abandonnée tel quel, puis développée partiellement dans d'autres directions) : "Le poète – ou plus généralement l'homme de l'esprit, - jeté ou se retrouvant au milieu d'hommes si différents de lui qu'il ne peut avoir avec eux qu'un commerce languissant. On ne le comprend plus dès qu'il revient le moins à sa profonde nature. [...] Ovide chez les Thraces. Orphée." (C, VI, p.569) » (*L'Écriture en devenir*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009, p.62). Il nous semble que cette remarque confirme l'avenir de la réflexion valéryen sur le sujet auquel s'intéresse la présente étude.

« des lois, des observations constantes ». Le poète travaille cependant pour masquer ce « véritable objet », car la recherche de la forme parfaite l'oblige à négliger le fond : représenter fidèlement sa pensée sous une forme métrique apparaît comme impossible.

En outre, l'expérience de *La Jeune Parque* suscite chez Valéry une question fondamentale : le langage est-il apte à transmettre ? Son poème est jugé obscur par le public et même par ses amis. C'est certes en partie à cause de la difficulté des sujets abordés, comme l'admet Valéry lui-même, mais ce n'est pas la seule raison : il y a aussi le problème de la communication : « N'oublions jamais que l'obscurité d'un texte est le produit de deux facteurs : la chose lue et l'être qui lit »²⁵⁵. Il nous semble qu'après *La Jeune Parque*, Valéry veut pratiquer une autre forme, à l'opposé du poème, qui lui permette de représenter et de transmettre sa pensée avec exactitude.

Le problème de la communication devient un sujet sérieusement approfondi après *La Jeune Parque*, car la réaction que rencontre ce poème suscite une sorte de crise chez Valéry. Il voit que son poème n'est pas compris par les autres. Pour lui, cette incompréhension est un grave problème, car il a déjà ouvert la boîte de Pandore en publiant : le désir de créer des œuvres et de dévoiler ses pensées, après une longue absence d'activité en tant qu'écrivain, ne peuvent pas être retenus en lui. Il retourne à son sujet ancien de la prose, car en y réfléchissant, il travaillait à la question de la communication, de l'effet, du langage, du système de notations, du lecteur, de l'auteur, enfin à tous les mécanismes que la littérature contient pour être mieux transmise.

Conclusion — Des Cahiers à l'Œuvre en 1917

En 1917, Valéry pense à un autre projet d'œuvre, qui n'est cependant pas évoqué pour la première fois dans son histoire : il s'agit de faire quelque chose de ses cahiers : « Comment mettre en œuvre toutes ces notes écrites à la suite sur mes livres de loch et mes journaux de bord ? / C'est le problème... de la prose, tel que je le conçois. » (*Corr. GLV*, p.1261). A ce sujet, Valéry écrit à Gide ainsi : « Tu vois, je te parle bêtement et théoriquement de cahiers sur lesquels tu as voulu sans doute pouvoir écrire : "*Ceci est ma chair, ceci est mon sang.*" / Mais je ne puis pas *encore*, je ne puis pas *aujourd'hui*, je ne puis pas *par écrit*, dire utilement quelque chose de plus important à leur sujet. » (*Corr. G-V*, pp.766-7). Valéry cherche à faire

²⁵⁵ *Entretien avec F. Lefèvre*, p.64.

quelque œuvre à partir des Cahiers, en vain. Comment peut-on représenter la chair et le sang en œuvre ? Les moyens lui manquent toujours. Mais pourquoi ce désir ? Il doit bien connaître l'impossibilité de le concrétiser.

Les *Cahiers* de Valéry, desquels part le problème de la prose, sont dénommés un « ensemble de propositions non ordonnées (et qui ne le sont même point nécessairement) mais qui tiennent au même sujet » (C, VI, p.552). Ils sont l'enregistrement de la pensée d'un homme, qui n'a pas subi de transformations, ni d'organisation. Pour mettre en ordre cet enregistrement, il cherche une logique selon laquelle disposer chaque élément : « Il me faut cette formule. Il s'agit de trouver, une fois pour toutes, la règle, le tableau d'opérations, pourvoir dire, à l'inspection d'un fragment de moi, collé dans mon herbier, toi, tu es solanée, toi composée, toi caryophyllée, etc. Va là dans ce jardin. » (*Corr. GLV*, pp.1261-2). Valéry cherche une formule applicable cette fois-ci dans ses cahiers. L'image de l'herbier apparaît quelques années plus tard dans la *Lettre de Madame Emilie Teste*. En tant qu'incarnation du système de l'esprit, Monsieur Teste sait arranger tous les éléments qui lui passent en tête : « M. Teste se laisse distraire par ces grosses gouttes vivantes, ou bien il se déplace lentement entre les "planches" à étiquettes vertes, où les spécimens du règne végétal sont plus ou moins cultivés. [...] – *C'est un jardin d'épithètes*, dit-il l'autre jour, *jardin dictionnaire et cimetière...* » (*Œ*, II, p.36). Cette métaphore du jardin évoque la parenté avec le sujet du dictionnaire : dans ce jardin psychique, Valéry cherche un dictionnaire du langage psychologique, la formule de la pensée.

Par ailleurs, Valéry médite sur l'acte d'écrire ses idées dans les cahiers. Il écrit spontanément ce qui lui vient à l'esprit sur le papier, puis il commence à observer les mots qu'il a inscrits :

« Je songe bien vaguement que je destine mon instant perçu à je ne sais quelle composition future de mes vues ; et qu'après un temps incertain, une sorte de Jugement Dernier appellera devant leur auteur l'ensemble de ces petites créatures mentales, pour remettre les unes au néant, et construire au moyen des autres l'édifice de ce que j'ai voulu... En somme, je n'ai écrit tout ceci que pour le différer, pour que je n'y pense plus jusqu'à... la fois prochaine. Rien ne donne plus de hardiesse à la plume que de rejeter à l'infini l'époque de l'écriture définitive. » (*Œ*, II, p.701)

Sur le papier, dans ses notes, Valéry voit les mouvements de créatures mentales, et alors le papier et l'esprit deviennent la même résidence des idées. Certaines idées sont prises pour être développées, et d'autres restent en attente dans ces limbes : il est possible qu'elles

disparaissent dans l'univers, se fondant dans l'oubli, ou qu'elles patientent à jamais. Les cahiers deviennent ainsi le livre du potentiel.

La réflexion sur la prose dans la correspondance de 1917 ne connaît plus par la suite d'évolution. Le travail restant à faire est immense, et Valéry écrit : « Je n'ai pas trouvé encore le courage d'envisager *un livre*. Il y a des décisions à prendre. » (*Corr. GLV*, p.1306). Ces décisions ne seront en fait jamais prises. Pour *Agathe*, la conscience de cette impossibilité d'accomplir l'œuvre est un élément essentiel de l'œuvre elle-même à notre avis. Elle est faite pour être laissée inachevée, car l'idée de la littérature qu'elle incarne manque de forme, de méthodes, et celles-ci demandent un travail qui ne peut aboutir : « Je dis maintenant que le travail sans méthode, [...] est un travail inachevé ; ET QU'IL DOIT SES CHARMES PRECISEMENT A CET ETAT INACHEVE. » (*Œ*, II, p.1503). Cet état de l'œuvre est très proche d'un homme.

CONCLUSION

Dans cette étude, nous avons analysé d'une part comment Valéry pensait construire une œuvre d'art à partir du réel, et nous nous sommes intéressés d'autre part à la représentation dans l'esprit : d'abord construction à l'aide du langage, l'œuvre devient quelque chose à découvrir en soi.

L'œuvre, infiniment proche du mental de l'auteur, ne peut que revêtir la forme de la prose, puisque les vers ne peuvent retranscrire la pensée de manière univoque. Pour aller au fond de ses idées, il veut même créer un langage parfait, une tentative originale en tant qu'écrivain, car il ne cherche pas à s'appuyer sur l'existant, mais à tout reconstruire par lui-même. Certes les mots eux-mêmes ne peuvent pas être éliminés, mais Valéry croit à l'existence de règles à appliquer pour leur attribuer un signifié qui évoque quelque chose de très précis chez le lecteur. Les règles en question seraient déduites de l'observation du fonctionnement de l'esprit.

Il arrive que l'on fasse remonter la naissance de la personnalité de Valéry en tant qu'auteur à l'époque de la nuit de Gênes et de la publication quatre ans plus tard de *La soirée avec Monsieur Teste*. Dans notre travail, nous avons souhaité mettre en avant le fait que les racines de la réflexion valéryenne sont plus anciennes, et se retrouvent déjà dans l'écriture du *Conte vraisemblable*. Cette œuvre témoigne d'une sensibilité à la littérature, d'un intérêt pour ses mécanismes, développés au contact de Baudelaire et de Poe, et qui ne se démentira pas tout au long de sa vie. Bien que considérée comme secondaire, elle est l'occasion pour Valéry d'aborder les thèmes de la nuit, moment privilégié pour l'homme de lettre, de la souffrance, qui marque la limite d'un homme qu'il peut chercher à repousser et de l'effet sur le lecteur.

Sur cette fondation littéraire, Valéry construit une véritable pensée, inspirée des sciences, sur les questions de la création du monde et de l'œuvre d'art. Pour lui, celles-ci se ressemblent. Le principe de toute création est de combiner des éléments. D'*Euréka* et des *Colloques* de Poe, Valéry reprend non seulement l'approche scientifique, mais aussi et surtout l'idée que la parole est l'agent qui réalise ces combinaisons, que ce soit dans la genèse de l'univers ou dans la création artistique. Pour illustrer notre propos, nous avons analysé les brouillons des *Noces de Thulé*, qui dans certaines versions, se dirigent vers la forme d'un dialogue, avec pour thème le sommeil, la mort qui ouvre un univers parallèle, nommé Eden, ce qui le rapproche infiniment du *Colloque de Monos et Una* de Poe. C'est également à notre avis le prototype

d'*Agathe*. L'idée que la mort et le sommeil sont un état propice à la création se retrouvera également dans *Eupalinos*.

Dans l'« Essai sur le mortel », Valéry approfondit la question du principe fondateur du monde. Partant de la seule certitude, la mort, il déduit que celle-ci donne son sens à la vie, qui n'est pas une éternité, mais un mouvement avec un début et une fin. Pour expliquer l'impulsion de ce mouvement, il suppose alors la présence d'un créateur qui prend la forme d'une conscience. Le mouvement est circulaire, comme cela réapparaîtra dans *Le Yalou* et *Agathe*.

Enfin Valéry rédige l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, véritable épanouissement de sa réflexion sur ce sujet après les tâtonnements dans la lignée d'*Euréka* et l'étape que constitue l'« Essai sur le mortel ». Les notions de consistance, de symétrie, d'analogie, en germe dans les premières réflexions valéryennes, fleurissent dans l'*Introduction*. On quitte la création du monde, théorique et générale, pour la création artistique et littéraire, spécifique et plus proche de Valéry. Comme dans *Eupalinos*, où les combinaisons d'éléments permettent la création naturelle, Léonard combine les idées pour assurer la création artistique. Valéry souhaite marcher dans les pas de son personnage pour écrire ses œuvres en prose. On voit ainsi que tout tourne autour du principe, élément extrinsèque et inné, qu'il faut tâcher de découvrir pour créer à son tour.

Ecrit un peu plus tard, *Le Yalou* est intéressant à plusieurs titres. Il fait la synthèse de la réflexion valéryenne jusqu'à ce stade. Il est un exemple poussé d'œuvre en prose. Il est en outre la description habile de phénomènes mentaux par le biais d'un récit mettant en scène les civilisations et l'histoire, en apparence du moins. L'Europe et l'Asie représentent ainsi chacune un stade de la conscience : le premier continent symbolise un état où l'intelligence occupe tout l'esprit, tandis que le second figure un état de conscience latente. A chacun correspond un type de temps particulier : un temps intense et bref pour l'Europe, une durée longue pour l'Asie. Par l'intermédiaire du Chinois, Valéry explique le secret de cette durée prolongée. C'est là le cœur du sujet de l'œuvre en prose, qui touche au fonctionnement de l'esprit et que le Chinois peut exprimer à travers un langage idéal, le langage psychologique, auquel aspire Valéry.

Nous avons vu dans notre étude que la perception sensorielle est un préalable essentiel au travail des artistes. Ceux-ci doivent saisir le monde avec une manière de voir libérée des conceptions communes et convenues par avance. Le dessin permet de traduire cette vision par des traits ; c'est un système de notation. L'idée de géométrie qu'introduit alors Valéry permet de généraliser ce rapport entre ce qui est représenté et le signe qui le représente, afin de

former un système cohérent et rationnel. *La soirée avec Monsieur Teste*, avec ses descriptions géométriques, illustre ce concept.

A l'inverse de ces artistes qui inventent un système de notations nouveau et cohérent, la plupart des philosophes selon Valéry se contentent du langage commun, incertain, pour traiter de sujets hautement abstraits. Or, Valéry estime que la philosophie est un travail de représentation des idées, comme l'est la littérature. A ce titre, seul Descartes adapte selon lui la bonne démarche, puisqu'il part du moi, et construit un système cohérent et sincère sur cette base.

Les héros ou modèles valéryens contiennent chacun un système, comme Descartes, Degas ou Léonard, selon lequel leur esprit fonctionne. L'écrivain s'intéresse à des individus, plutôt qu'à une abstraction, car cela permet de voir sous un angle réel et concret ses sujets de réflexion. Chaque personnage figure une direction possible. De ce point de vue, Valéry apprécie le réalisme des héros de Stendhal, qui ont leur particularité. Mais il est simultanément conscient des limites de ces personnages de papier par rapport aux hommes de chair et de sang. Il groupe alors tous les éléments qui lui paraissent réels dans la personnalité de Teste, sorte de syncrétisme inhumain d'un ensemble de possibilités.

En tant qu'œuvre en prose, *La soirée* est, comme son personnage principal, pur et dense. Teste symbolise le concept de Gladiator, c'est-à-dire l'exercice perpétuel de l'esprit. Par ailleurs, il vit comme Robinson dans une situation d'enfermement en lui-même et de solitude. Les deux caractéristiques s'appliquent aussi à notre auteur dans son habitude matinale de rédiger les cahiers.

L'œuvre en prose devient un essai purement abstrait : l'œuvre à construire dans l'esprit, avec le langage de l'esprit. *Le Paradoxe sur l'architecte* est le premier essai esthétique publié de Valéry. En mettant au centre des arts l'architecture, art privilégié du jeune poète, celui-ci essaie de bâtir une théorie de la construction des œuvres d'art, sur le fondement de la correspondance des genres et des effets sensoriels, — dont le symbole est la figure divine d'Orphée. Valéry songe à une littérature qui fonctionnerait dans l'âme. Le sujet des effets est primordial ici, et une certaine poésie est mise en question. Les problématiques approfondies dans notre deuxième partie se retrouvent ainsi dans cette œuvre écrite en 1891.

Nous avons analysé les œuvres en prose tentées vers 1891-2, aux alentours et dans le prolongement de cette théorie esthétique. Nous avons vu qu'aux modèles de Poe et de Baudelaire s'ajoutait chez Valéry celui de Rimbaud. Ainsi, les notes anciennes, qui contiennent beaucoup d'indications sur ce que doit être un chef d'œuvre, font référence à lui. *Purs Dramas* témoigne aussi de sa présence. Les attaches de Valéry au milieu symboliste

apparaissent ici clairement. A la limite de l'ésotérisme, il tente d'évoquer des idées pures. Il se lance comme défi de trouver un langage abstrait dont la seule vocation serait de faire apparaître la beauté.

Dans l'*Esthétique Navale* ou la *Symphonie Marine*, le thème marin et la prose se réunissent merveilleusement grâce à l'intervention de la musique. Ainsi, les notions de prélude et de symphonie jouent un rôle particulier. La première évoque surtout la question des effets, sous l'influence de Wagner, tandis que la seconde éclaircit le problème de la composition. Valéry cherche le rythme qui anime le texte. Comme la mer est un lieu de méditation sur le fonctionnement de l'esprit, la houle s'assimile au mouvement des phénomènes mentaux. L'œuvre et l'esprit trouvent ici encore une fois une occasion de se rapprocher.

C'est *Le Jeune Prêtre* qui constitue le meilleur exemple, parmi les œuvres de cette époque, de combinaison entre la prose et le vers. Le héros, figure narcissique de Valéry, se trouve dans l'église, comme l'écrivain dans son œuvre. Le travail du poète est nommé liturgie, non seulement parce qu'il se conforme à des règles, mais aussi parce que ses « fidèles » le suivent. Cette œuvre dénote une ambiance mystique, un intérêt particulier est porté aux effets de la musique résonnant dans les murs de l'édifice religieux ainsi qu'à la force de l'intuition. Cependant, c'est à la lumière de la raison que Valéry souhaite examiner ces faits dans la littérature en prose de Villiers de l'Isle-Adam. Il éprouvait d'ailleurs la même expérience à la lecture de Huysmans - on se souvient qu'à *Rebours* était son livre de chevet. Lorsqu'il écrit *Durtal* en 1898, Valéry laisse entrevoir, de manière malheureusement trop succincte, son rêve d'une littérature idéale, auquel il réfléchit aussi à la même époque dans « l'Essai sur Mallarmé ». Valéry apprécie surtout chez Huysmans le fait qu'il fasse parler son personnage avec le langage dans lequel pense l'écrivain, ce qui représente une synthèse idéale du langage mental et de l'écriture. N'est-ce-pas le signe qu'il détient le « dictionnaire de l'esprit » ? Le constat de cette puissance laisse vite la place à l'incompréhension quant à son origine. La réponse faisant appel au mysticisme ne satisfait pas Valéry à notre avis, qui n'y voit qu'une solution provisoire.

Pour la compréhension de la conception de l'œuvre en prose, nous avons donc également analysé la signification de Mallarmé chez Valéry, un sujet classique mais toujours fondamental. A l'époque où il rédige l'« Essai sur Mallarmé », Valéry examine sous des perspectives variées le langage littéraire psychologique, et reprend ainsi la réflexion laissée avec Huysmans. Dans cet essai, des sentiments multiples se croisent : l'admiration, la fierté, l'orgueil et la tristesse, encore plus forte face à l'annonce de la mort inattendue de son maître. Valéry, en tant que lecteur de Mallarmé, constate qu'il a la sensation d'être comme emporté

par son langage, qui l’emmène exactement là où le souhaite le maître. L’objectif de la recherche valéryenne devient alors d’expliquer ce phénomène mental.

Convaincu par l’idée que la puissance de l’expression littéraire dépend de la forme, Valéry invente l’idée singulière de la forme de la prose. Pour démontrer cette idée, nous analysons un bel essai esthétique valéryen, *Poésie et Pensée abstraite* : en arrière plan de ce livre, on peut en effet lire la quête d’une sorte de poésie que causerait le texte en prose.

Nous nous sommes efforcés de montrer que Valéry et Mallarmé rêvent de la même littérature, de la même conséquence générée par un style. La forme de la prose est ainsi un déclencheur d’opérations psychologiques. Cette forme est en fait nécessaire pour transmettre *la pensée telle qu’elle est*. Dans l’acte de penser, l’esprit fonctionne avec un certain langage, et c’est avec ce langage de la pensée que Valéry veut écrire sa propre œuvre. Ce qu’il cherche est donc la manière de lier le langage pour la pensée avec celui de l’écriture. Cette utilisation du langage s’observe chez certains écrivains. La forme de la prose n’est donc pas physique, mais abstraite et psychique, et dans sa nature, elle n’est pas tout à fait mystique. Elle rejoint au final la forme de la pensée.

La question des effets est approfondie sérieusement dans l’« Essai sur Mallarmé » autour des notions de formule et de machine. La réflexion se développe depuis les opérations précises jusqu’aux effets précis. Ceux-ci sont une question nouvelle pour la prose. Les effets précis ne sont qu’une pensée, et surtout, une pensée abstraite.

Nous avons analysé dans notre étude les composants de l’espace littéraire. C’est d’abord à la volonté de l’auteur que revient d’ouvrir cet espace. Valéry donne une signification primordiale à cette volonté, en tant que cause de l’acte de la littérature. C’est aussi un fil conducteur pour le lecteur. La volonté de l’auteur doit être avant tout saisie par le lecteur. C’est ainsi que celui-ci se voit attribué un rôle considérable dans la réflexion valéryenne. L’œuvre est avant tout dans l’acte, non seulement celui de l’auteur, illustré au maximum de sa pureté par le concept de Gladiator, mais aussi celui du lecteur. L’œuvre en prose n’est pas celle du seul, mais celle de l’ensemble.

On a recours au discours en prose pour transmettre la pensée. Dans l’œuvre en revanche, la pensée, c’est-à-dire le fond, est en principe secondaire par rapport à la forme. Cela signifie que la finalité de l’œuvre n’est pas de véhiculer des idées. Dans l’œuvre en prose valéryenne cependant, la pensée n’est pas négligeable, et le but de l’œuvre consiste à *représenter* la pensée.

Agathe est une œuvre déjà bien analysée, selon presque toutes les perspectives possibles, et ce, malgré son caractère énigmatique. Nous consacrons une partie de l’étude à révéler que

toutes les œuvres en prose qui forment le corpus de notre thèse convergent à notre avis vers cette œuvre hautement abstraite. Nous nous sommes appuyés sur les correspondances de Valéry, qui nous ont semblées intéressantes pour étayer cette hypothèse.

Agathe se déroule dans la nuit, qui est le moment d'une des littératures valéryennes. Autour du thème de la nuit, on pourrait d'ailleurs observer l'évolution de la conception de l'œuvre en prose, tandis qu'on voit simultanément que la sensibilité de l'écrivain ne change pas. Dans *Agathe*, la nuit est le lieu de l'esprit actif avec certaine manière, et avant tout, une scène artificiellement préparée par l'auteur dans un objectif précis : il s'agit d'observer les phénomènes mentaux qui se passent dans la conscience profonde.

C'est un drame de la conscience. Valéry donne à une conscience, résultat de la réflexion, la figure d'un être humain, et ce n'est pas autre chose que sa tentative de reconstituer la psychologie pure. La recherche de la compréhension du texte devrait sans doute être tentée de suivre cette perspective, en se référant surtout aux pages des cahiers. Notre intérêt réside davantage dans le problème de l'expression, plutôt que dans la précision du sens de chaque phrase (bien qu'ils soient souvent réciproques). Du langage psychologique à l'homme, du livre au lecteur, le problème de la traduction est un des sujets de l'œuvre.

La nuit, la conscience profonde sont les lieux de l'écriture. Comment écrire ? Avec quoi écrire ? Valéry vit une expérience de l'écriture purement intérieure dans *Agathe*. Cette œuvre est-elle un poème ? Surtout, est-elle un poème en prose ? Il nous semble que non. Valéry écrit en prose ; la prose avant tout. *Agathe* pourrait être une prose poétique, mais dans ce cas, il faut bien la distinguer des autres textes poétiques en prose valéryens comme les PPA. *Agathe* et les autres œuvres en prose ont une originalité indéniable, parce qu'elles contiennent une réflexion sur le langage et l'expression dans l'acte même de leur écriture : ce sont des œuvres pour l'œuvre.

Agathe cohabite avec d'autres projets contemporains, et ils s'influencent réciproquement. Surtout nous pensons à ses relations avec le projet sur Degas et *Le Souper de Singapour* en 1898. Ce-dernier, qui incarne la notion de chef-d'œuvre, n'aboutit jamais à une forme d'œuvre, et reste fragmentaire, en brouillon. Cet état et l'intention représentent à notre avis symboliquement le destin de l'œuvre en prose. Le rejet de la littérature et la volonté qui le pousse malgré tout vers celle-ci, cette ambivalence chez Valéry devient quelque chose d'émouvant, lorsqu'on constate le fait que la littérature est irrésistible, même s'il existe beaucoup d'autres choses plus importantes dans ce monde. Irrésistible, c'est la caractéristique fondamentale de la littérature.

En 1917, Valéry retourne à son projet de la prose, dont il déclare la fameuse découverte du secret. Ce retour est lié profondément avec *La Jeune Parque*, plus précisément aux actes accomplis en vue de celle-ci. Valéry pense faire quelque œuvre de ses cahiers, et cela nous rappelle nettement la réflexion faite sur les *Divagations* de Mallarmé, et la notion du dictionnaire concernant le nouveau système de notations. Tout cela n'aboutit nulle part ; mais beaucoup d'œuvres écrites en prose par le poète glorieux sont certainement plus ou moins sous l'ombre de cette immense réflexion de la jeunesse.

La littérature n'est pas faite d'éruditions. Elle est l'acte d'un esprit. L'écrivain cherche ce qu'il écrit à l'intérieur, où il porte son regard. Il commence à voir une lueur, et l'observe, la développe. Sans doute, ce que nous voulons voir ou entrevoir dans l'acte de la lecture n'est que cette lueur. Evidemment le développement de l'imagination et la construction des mots nous fournissent un grand plaisir du texte. Mais au fond, l'œuvre principale que l'écrivain fait est lui-même. Et à côté du soi existait toujours une littérature, sa propre littérature.

Le Socrate valéryen regrette au pays des morts : « Ô perte pensive de mes jours ! Quel artiste j'ai fait périr !... » (*Œ*, II, p.140). Valéry observe dans la vie de Mallarmé le même dilemme : « Il en résulta que le culte et la contemplation du principe de toutes les œuvres lui rendirent sans doute de plus en plus pénible et de plus en plus rare l'exercice même de l'art et l'usage de ses prodigieuses ressources d'exécution. En vérité, il faudrait vivre deux vies : l'une, de préparation totale ; l'autre, de développement total. » (*Œ*, I, p.659). Au final, il n'y a pas d'autre manière de vivre que dans un paradoxe : plus on pense, moins on écrit. Dans la lettre à Thibaudet écrite en 1912, Valéry interprète la vie de Mallarmé ainsi : « La littérature, *ad libitum*, est tout, tout ou rien. Donc elle n'est rien, ou un rien. [...] Quant à moi, entre ce tout et ce rien, j'ai oscillé. » (*Ibid.*, p.1767). Cette oscillation nous semble beaucoup plus véridique que la condamnation de la littérature, parce que nous voyons une vérité sans tricherie dans l'aveu de ce mouvement sans fin. Il continue à remettre la décision à plus tard : il se pose de nombreuses questions et essaie d'y répondre pour remplir son existence.

Paradoxe ou échec ? Dans ce dernier cas, l'état inachevé devrait être regretté par l'écrivain : il ne l'est cependant pas. Il nous semble que cet état représente la conclusion qu'il se donne définitivement : « quel autre que nous-mêmes peut répondre, quand nous appelons un esprit ? On n'en trouve jamais qu'en soi. » (*Ibid.*, p.1232). L'essai de représenter l'esprit doit se terminer par l'inachèvement matériel, et au moment où il trouve le titre, « Le Manuscrit trouvé dans une cervelle », il se dégage de la nécessité d'accomplir le texte : cette œuvre est en lui, et lorsqu'il meurt, elle disparaît aussi. Nous cherchons donc ce qui est

aujourd'hui disparu, ce qui n'existe pas en réalité. Mais nous croyons que ce n'est pas un travail inutile, car Valéry nous enseigne que la littérature est difficile. Il ne peut pas être divin comme Mallarmé : le XXe siècle n'accepte plus aucun mythe pur, parce qu'on ne peut pas s'empêcher de dévoiler la lumière et l'ombre qu'un objet *doit* avoir.

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DE PAUL VALÉRY

Œuvres, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, t.I:1957; t.II:1960.

Cahiers, fac-similé intégral des 261 cahiers manuscrits, 29 vol., Paris, C.N.R.S., 1957-1961.

Cahiers, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson, Paris, Gallimard, t.I:1973 ; t.II:1974.

Cahiers 1894-1914, édition intégrale établis, présentée et annotée sous la coresponsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry pour les tomes I-III, sous la responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri pour les tomes IV-VI, sous la responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Robert Pickering pour les tomes VII-XI, Paris, Gallimard, t.I: 1987 ; t.II: 1988 ; t.III: 1990 t.IV: 1992 ; t.V: 1994 ; t.VI: 1997 ; t.VII: 1999 ; t.VIII: 2001 ; t.IX: 2003 ; t.X : 2006 ; t.XI : 2009

Alphabet, édition établie et annotée par Michel Jarrety, Le Livre de Poche classique, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

Edgar Poe Fragments des Marginalia traduits et commentés par Paul Valéry, fata morgana Montpellier, 1980.

Ego Scriptor et Petits poèmes en prose, présentation de Judith Robinson-Valéry, Gallimard « Poésie », 1992.

La Jeune Parque, commentée par Alain, Paris, Gallimard, 1968.

La Jeune Parque et poèmes en prose, édition présenté par Jean Levaillant, Paris, Poésie Gallimard, 1974.

1894 Carnet inédit dit « Carnet de Londres », édition de Florence de Lussy, Paris, Gallimard, 2005.

Paul Valéry, Très au-dessus d'une pensée secrète : Entretien avec Frédéric Lefèvre, édition établie, présentée et annotée par Michel Jarrety, Paris, Fallois, 2006.

Περὶ τῶν τοῦ θεοῦ ou *des choses divines*, établissement du texte, présentation et notes par Julia Peslier, Paris, Kimé, 2005.

Poésie perdue Les poème en prose des Cahiers, édition de Michel Jarrety, Paris, Poésie Gallimard, 2000.

Une chambre conjecturale, Poèmes ou proses de jeunesse par Paul Valéry, Montpellier, Bibliothèque artistique et littéraire, fata morgana, 1981.

Vue, Paris, La Table Ronde, 1993.

Correspondances :

André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondances à trois voix 1888-1920*, édition établie et annotée par Peter Fawcett et Pascal Mercier, Paris, Gallimard, 2004.

André Gide - Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, préface et notes par Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1955.

André Gide – Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, Nouvelle édition établie, présentée et annotée par Peter Fawcett, Paris, Gallimard, 2009.

Catherine Pozzi – Paul Valéry, *La Flamme et la Cendre Correspondance*, édition de Laurent Joseph, Paris, Gallimard, 2006.

Lettres à quelques-uns, Paris, Gallimard, 1952.

Paul Valéry - André Fontainas, *Correspondance 1893-1945 Narcisse au monument*, édition, introduction et notes établies par Anna Lo Giudice avec *Entrée au monument* par Leonardo Clerici, Paris, le Félin, 2002.

Paul Valéry - André Lebey, *Au miroir de l'histoire (Choix de lettres 1895-1938)*, édition établie, annotée et présentée par Micheline Hontebeyrie, Paris, Gallimard, 2004.

Paul Valéry - Gustave Fourmant, *Correspondance 1887-1933*, édition établie par Octave Nadal, Paris, Gallimard, 1974.

II. MANUSCRITS DE PAUL VALÉRY CONSERVÉS A LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE

« Agathe », N.a.fr 19019.

« Histoires brisées », t.I, N.a.fr 19083, t.II, N.a.fr 19084, t.III, N.a.fr 19085.

« Léonard de Vinci », t.I, N.a.fr 19054.

« Le Yalou et le Souper de Singapour », N.a.fr 19017.

« Mallarmé I », N.a.fr 19022.

« Notes anciennes (avant 1900) », vol.I (1887-1891), N.a.fr 19113

« Notes anciennes (avant 1900) », vol.II (1892-1894), N.a.fr 19114

« Proses Anciennes 1887-1895 », N.a.fr 19016.

« Teste », t.I (1894-1914), N.a.fr 19025.

« Texte sur Huysmans », N.a.fr 19018.

III. OUVRAGES CONSACRÉS À PAUL VALÉRY

AIGRISSE, Gilberte, *Psychanalyse de Paul Valéry*, Paris, Editions universitaires, 1964.

BASTET, Ned, *Valéry à l'extrême : Les au delà de la raison*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BEMOL, Maurice, *Paul Valéry*, Paris, les Belles Lettres, 1974.

- *La Méthode critique de Paul Valéry*, Clermont-Ferrand, G. de Bussac, 1950.
- BERNE-JOFFROY, André, *Valéry*, la bibliothèque idéale, Paris, Gallimard, 1960.
- BERTHOLET, Denis, *Paul Valéry 1871-1945*, Paris, Plon, 1995.
- BOURGEA Serge, *Paul Valéry, Le sujet de l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- *Cahier de critique génétique no 1*, édition par Serge Bourgea, Paris, Harmattan, 1991.
- Bulletin des Etudes Valéryennes*, Montpellier, Université Paul Valéry.
- Cahiers du XX^e siècle Poétique et Communication Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1979.
- Cahiers Paul Valéry*, 1 Poétique et poésie, 2 « Mes théâtres », 3 Questions du rêve, 4 Cartesius redivivus, Paris, Gallimard, 1975, 1977, 1979, 1986.
- CAIN, Lucienne Julien, *Trois Essais sur Paul Valéry*, Paris, Gallimard, 1958.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole, *Valéry et le Moi. Des cahiers à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1979.
- « Agathe » ou « Le manuscrit trouvé dans une cervelle » de Valéry : genèse et exégèse d'un conte d'entendement, Paris, Lettres modernes Minard, 1981.
- Colloque Paul Valéry, Amitiés de jeunesse, Influences – lectures*, texte établi par Carl P. Barbier, A.-G. Nizet, Paris, 1978.
- Ecriture et génétique textuelle : Valéry à l'œuvre*, textes réunis par Jean Levaillant, Presses universitaires de Lille, 1982.
- Entretiens sur Paul Valéry*, sous la direction d'Emilie Noulet-Carner, Paris, Mouton, 1968.
- GIFFORD, Paul, *Paul Valéry le dialogue des choses divines*, Paris, José-Corti, 1989.
- HONTEBEYRIE, Micheline, *Paul Valéry deux projets de prose poétique « Alphabet » et « Le Manuscrit trouvé dans une cervelle »*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999.
- HYTIER, Jean, *Le Poétique de Valéry*, Paris, Colin, 1953.
- JALLAT, Jeannine, *Introduction aux figures valéryennes (Imaginaire et théorie)*, Paris, Jean Touzot, 1982.
- JARRETY, Michel, *Valéry devant la littérature Mesure de la limite*, Paris, PUF, 1991.
- *Paul Valéry*, Paris, Hachette supérieur, 1992.
- *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008.
- KIMURA, Masahiko, *Le Mythe du Savoir : naissance et évolution de la pensée scientifique chez Paul Valéry (1880-1920)*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008.
- LAURENTI, Huguette, *Paul Valéry et le Théâtre*, Paris, Gallimard, 1973.
- *Valéry : dossier de notes manuscrites inédits « Le Souper de Singapour »*, Caen, Lettres modernes Minard, 2006.
- Les critiques de notre temps et VALÉRY*, présentation par Jean Bellemin-Noël, Paris, Garnier Frères, 1971.
- Littérature moderne 2*, Paul Valéry, Paris, Champion-Slatkine, 1991.

- LIVNI, Abraham, *La Recherche du Dieu chez Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1978.
- de LUSSY, Florence, *La Genèse de la Jeune Parque*, Paris, Lettres modernes Minard, 1975.
- MARX, William, *Naissance de la critique moderne : la littérature selon Eliot et Valéry*, Arras, Artois Presses Université, 2002.
- MONDOR, Henri, *L'Heureuse rencontre de Valéry et Mallarmé*, La Guilde du Livre, Lausanne, 1947.
- *Précocité de Valéry*, Paris, Gallimard, 1957.
- MORIMOTO, Atsuo, *L'Imaginaire et la genèse du sujet : Paul Valéry : de la psychologie à la poétique*, Caen, Minard, 2009.
- NADAL, Octave, *La Jeune Parque étude critique*, Paris, Club du meilleur livre, 1957.
- *A mesure haute*, Paris, Mercure de France, 1964.
- « Ovide chez les Scythes » : Un « beau sujet », Etude génétique d'un manuscrit de Paul Valéry par le groupe « Paul Valéry » de l'ITEM, textes réunis par Huguette Laurenti, Centre d'Etude du XX^e siècle – études valéryennes Université Paul Valéry, Montpellier, 1997.
- Paul Valéry à tous les points de vue : Hommage à Judith Robinson-Valéry*, Paul GIFFORD, Robert PICKERING, Jürgen SCHMIDT-RADEFELDT Paris, L'Harmattan, 2003.
- Paul Valéry 1-13*, Lettres Modernes Minard, 1974-2010.
- Paul Valéry, l'intime, l'universel*, Arles, ACTES SUD, 1995.
- Paul Valéry vivant*, Paris, Cahiers du Sud, 1946.
- PICKERING, Robert, *Paul Valéry poète en prose : la prose lyrique abstraite des Cahiers*, Paris, Lettres modernes, 1983.
- *Paul Valéry Se faire ou se refaire lecture génétique d'un cahier(1943)*, textes réunis et présentés par Robert Pickering, Université Blaise-Pascal Clermont-Ferrand 2, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1995.
- *Paul Valéry : La page L'écriture*, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand France, 1996.
- *Genèse du concept valéryen « pouvoir » et « Conquête méthodique » de l'écriture*, Paris, Lettres modernes, 1990.
- PIETRA, Régine, *Valéry directions spatiales et parcours verbal*, Paris, Lettres modernes Minard, 1981.
- Problèmes du langage chez Valéry (Cahiers et œuvres, 1894-1900)*, textes réunis par Nicole Celeyrette-Pietri, Archives des Lettres Modernes, n°225, Archives Paul Valéry, n°6, Paris, Lettres Modernes Minard, 1987.
- RAYMOND, Marcel, *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, Neuchâtel, Baconnière, 1964.
- ROBINSON, Judith, *L'Analyse de l'esprit dans les Cahiers de Valéry*, Paris, José Corti, 1963.
- *Rimbaud, Valéry et «l'incohérence harmonique»*, Paris, Lettres modernes, 1979.
- *Fonctions de l'esprit Treize savants redécouvrent Paul Valéry*, textes recueillies et présentés par Judith ROBINSON-VALERY, Paris, Hermann, 1983.
- ROUART-VALERY, Agathe, *Paul Valéry*, Paris, Gallimard, 1966.

- SCHMIDT-RADEFELDT, Jürgen, *Paul Valéry linguiste dans les «Cahiers»*, Paris, Klincksieck, 1970.
- SIGNORILE, Patricia, *Paul Valéry philosophe de l'art*, Paris, J.Vrin, 1993.
- STIMPSON, Brian, *L'Écriture en devenir*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009.
- SUD 4, *Paul Valéry (1871-1945), une naissance continue*, Marseille, Sud, 1971.
- TAGAMI, Tatsuya et MORIMORO, Atsuo, *Valéry inachevé – manuscrits et traductions*, Tokyo, Heibon-sya, 2004.
- TSUNEKAWA, Kunio (éd.), *Paul Valéry « Agathe » : traduction, notes, essais*, Tokyo, Chikuma syobô, 1994.
- (éd.), *Paul Valéry : dialogues Orient et Occident*, colloque international à l'université Hitotsubashi (Tokyo), Paris, Lettres modernes Minard, 1998.
- THIBAUDET, Albert, *Paul Valéry*, Paris, Grasset, 1923.
- Valéry : Le Partage de Midi « Midi le juste »*, Acte du colloque international tenu au Collège de France le 18 novembre 1995, textes réunis et présentés par Jean Hainaut, Paris, Champion, 1998.
- Valéry : Philosophie, les arts, le langage*, Cahier du groupe de recherches sur la philosophie et le langage, Université des Sciences Sociales de Grenoble, 1989.
- VINES, Lois Davis, *L'influence d'Edgar Allan Poe sur Paul Valéry*, Michigan, Georgetown University, Thèse doctorale, 1973.
- WHITING, Charles G, *Valéry Jeune Poète*, Paris, Presses universitaires de France, 1960.
- YESCHUA, Silvio, *Valéry, le roman et l'œuvre à faire*, Paris, Lettres modernes Minard, 1976.

VI. ARTICLES CONSCRES A PAUL VALERY

- BASTET, Ned, « L'enfant qui nous demeure », *Entretiens sur Paul Valéry*, édition P.U.F., 1972.
- « Faust et le cycle », *Entretiens sur Paul Valéry*, Paris, Mouton, 1968.
- BOURGEA, Serge, « La comminution valéryenne », *Poétique*, n62, avril, 1985.
- « Vers/Ver », *BEV*, mars 1988, n°47.
- BLANCHOT, Maurice, « Valéry et Faust », *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, pp.263-277.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole, « La Quête du l'œuvre en prose », *SUD : Valéry, la logique, le langage*, 1988.
- DERRIDA, Jaques, « qual quelle les sources de Valéry », *Marges*, Paris, Minuit, 1972, pp.325-363.
- FRANKLIN, Ursula, « The White Night of « Agathe »: A Fragment by Paul Valéry », *Essays in French literature*, 1964.
- GALAY, Jean-Louis, « Problème de l'œuvre fragmentable : Valéry », *Poétique*, n°31, 1977.
- JARRETY, Michel, « L'Histoire, écriture d'une fiction », *Poétique*, n°49, fev.1982.
- « Questions de Forme », *BEV « Mallarmé/Valéry »*, 81/82, 1999.

- « L'idée de littérature chez Valéry », *Paul Valéry et l'idée de littérature*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1413.php>, Fabula, 2011.
- LEVAILLANT, Jean, « Inachèvement, Invention, Ecriture d'après les manuscrits de Paul Valéry », *Le manuscrit inachevé, Ecriture, Création, Communication*, texte et manuscrits collection publiée par Louis HAY, CNRS, 1986.
- MONDOR Henri, « Paul Valéry et "A Rebours" », *Revue de Paris*, mars 1947.
- NAKAMURA, Toshinao, « Paul Valéry et le rêve du langage idéal » (article en japonais), *Bulletin des sciences humaines de l'Université Ochanomizu*, Tokyo, mars 1992, pp.121-131.
- « Paul Valéry, critique d'art – raconter et peindre » (article en japonais), *Bulletin des sciences humaines de l'Université Ochanomizu*, Tokyo, 1998, pp.151- 167
- « Valéry qui critique Pascal – concernant la vanité de la peinture » (article en japonais), *Bulletin des sciences humaines de l'Université Ochanomizu*, Tokyo, 2000, pp.135-154.
- « Réflexions sur les contes de Valéry : Valéry lecteur de Villiers de l'Ile-Adam », *Paul Valéry 12, image, imagination, imaginaire autour de Valéry*, textes réunis et présentés par Sang-Tai KIM, Caen, Lettres modernes Minard, 2006.
- PICKERING, Robert, « La prose poétique des Cahiers : l'élaboration difficile d'une synthèse de la perception », *BEV*, mars 1979, n°20.
- « Réflexion sur les poèmes en prose de Valéry », *BEV*, mars 1980, n°23.
- « Genèse et techniques des « poèmes et PPA » : implexe, tropisme et le principe d'association », *BEV*, juin 1982, n°30.
- « Valéry : Dessiner un discours perdu », *Parcours et enjeu scripturaux d'après quelques brouillons de l'Alphabet*, *BEV*, mars 1988, n°47.
- « La "parole intérieure", conditions d'émergence de la conceptualisation à la dynamique créatrice », *Paul Valéry 11*, 2006.
- PIETRA Régine, « Valéry, Wittgenstein et la philosophie », *BEV*, mars 1979, n°20.
- « De La Jeune Parque à Album de vers anciens et vice versa, de la source au commencement », *Paul Valéry 11*, 2006.
- PLOUVIER, Paule, « Du problème de la "voix" en poésie », *BEV*, juin 1982, n°30.
- RAYMOND, Marcel, « Paul Valéry ou le Classique du Symbolisme », *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1952, pp.153-169.
- RICARDOU, Jean, « L'impossible Monsieur Texte », *Pour une théorie du nouveau roman*, collection « Tel Quel », Seuil, 1971.
- ROBINSON, Judith, « Réflexions sur les poèmes en prose de Valéry », *BEV*, n°23, mars 1980.
- STIMPSON, Brian, « Le chant de la mort », *BEV*, mars 1988, n°47.
- « Composer continu et discontinu : Modulation et Fragmentation dans l'écriture valéryenne », *Paul Valéry 8 : un nouveau regard sur Valéry*, rencontres de Cerisy du 26 août au 5 sep 1992, Lettres modernes, 1995.
- « "Dessiner virtuellement" L'autoportrait chez Valéry et Degas », *Paul Valéry 12, image, imagination, imaginaire autour de Valéry*, textes réunis et présentés par Sang-Tai KIM, Caen, Lettres modernes Minard, 2006.
- YESCHUA, Silvio, « "Le Yalou" : Enigme, Forme, Signification », *Paul Valéry contemporain*, 1974.

V. AUTRES OUVRAGES ET ARTICLES CONSULTÉS

- ALAIN, *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1999.
 - *Éléments de philosophie*, Paris, Gallimard, 2003.
- BACHELARD Gaston, *Le nouvel esprit scientifique*, Presses Universitaires de France, 1999.
- BARTHES, Roland, *La préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2003.
 - « Le discours de l'histoire », *Poétique*, n°49, 1982.
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, préface de Claude Roy, notices et notes de Michel Jamet, Paris, Robert Laffont, 1980.
 - *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, Paris, Garnier Frères, 1962.
- BELLEMIN-NOEL, Jean, *Le texte et l'avant-texte : les brouillon d'un poème de Milosz*, Larousse, 1972.
- BENVENISTE, Emile, « Les relations du temps dans le verbe français », in *Problèmes de linguistique générale*, t.I ; Gallimard, 1966.
- BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant*, Genève, Albert Skira, 1946.
 - *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 2004.
- BLANCHOT, Maurice, *La Part du feu*, Gallimard, 1949.
 - *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955.
 - *Le Livre à venir*, folio essai, Gallimard, 1959.
 - *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969.
- BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, José Corti, 1998.
 - *Baudelaire*, suivi de résumés des cours au collège de France, 1965-1977, Gallimard, 2011.
- BONNEFOY, Yves, *L'Improbable et autres essais*, Paris, Mercure e France, 1980.
- CAVAILLES, Nicolas, *L'Elégance et le Chaos, Correspondance de Catherine Pozzi*, Paris, Non Lieu, 2011.
- CHASTEL André, *Léonard ou les sciences de la peinture*, Paris, Liana Levi, 2002.
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie: Littérature et sens commun*, Seuil, 1998.
- DERRIDA Jacques, « Le Facteur de la vérité », *Poétique*, n21, 1975.
 - *De la Grammatologie*, Minuit, 1967.
 - *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967.
- DESCARTES, René, *Œuvres et Lettres*, textes présentés par André Bridoux, Paris, Gallimard, 1952.
 - *Œuvres de Descartes Discours de la méthode et essais VI*, Paris, Vrin, 1996.
- FERRERO, Leo, *Leonardo o deil'arte*, con un'Introduzionz di Paul Valéry, Torino, Fratelli Buratti, 1926.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964.

- GRESILLON, Almuth, *Eléments de critique génétique, Lire les manuscrits modernes*, Paris, P.U.F., 1994.
- HAY, Louis, « Le texte n'existe pas », *Réflexions sur la critique génétique, Poétique*, n°62, 1985.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *A rebours*, texte présenté établie et annoté par Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, 2001.
- LANGE, Friedrich Albert, *Histoire du Matérialisme et Critique de son Importance à notre Epoque*, traduit de l'allemand sur la deuxième édition avec l'autorisation de l'auteur par B.Pommerol, Coda, 2004.
- La naissance du texte*, réuni par Louis Hay, Paris, José Corti, 1989.
- Le manuscrit inachevé, Ecriture, Création, Communication*, texte et manuscrits collection publiée par Louis HAY, Paris, CNRS, 1986.
- Les Manuscrits des Ecrivains*, sous la direction de Louis Hay, Paris, CNRS, Hachette, 1993.
- LUKACS, Georg, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989.
- LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- MAGNY, Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G.Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945.
- *Œuvres complètes*, édition établie par Bertrand Marchal, t.I : 1998 ; t.II : 2003, Paris, Gallimard.
 - *Igitur Divagations Un coup de dés*, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2000.
 - *Correspondance IV, 1890-91*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1973.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2002.
- *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie ou Hellénisme et Pessimisme*, traduction de Jean Marnold et Jaques Morland, Paris, Librairie Général Française, 2003.
- PASCAL, Blaise, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Chevalier, Paris, Gallimard, 1954.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Pragmatisme et sciences normatives*, sous la direction de Claudine Tiercelin et Pierre Thibaud, Paris, Cerf, vol.I ; 2002, vol.II ; 2003.
- POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, traduites par Charles Baudelaire, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, 1951.
- *Œuvres complètes*, traduction de Charles Baudelaire, Paris, Gibert Jeune, 1953.
- POULET, George, *Entre Moi et Moi*, Paris, José Corti, 1977.
- Pourquoi la critique génétique ? Méthode, théorie*, sous la direction de Michel Contat et Daniel Ferrer, Paris, CNRS, 1998.
- POZZI Catherine, *Journal 1913-1934*, préface de Lawrence Joseph, édition établie et annotée par Claire Paulhan, Paris, Seghers, 1990.

- QUIN Patrick, *Poe et la France*, traduction japonaise par Toru NAKAMURA, Tokyo, Shinbi sya, 1975.
- RANCIERE, Jaques, *La Parole muette Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1952.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.
- RIEGL Alois, Questions de style Fondements d'une histoire de l'ornementation, traduction de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch et Françoise Rolland, préface de Hubert Damisch, Hazan, 1992.
- ROUCET, Jean, *La Forme et la signification*, Paris, José Corti, 1966.
- *Narcisse romancier : Essai sur le première personne dans le roman*, José Corti, 1973.
- SALVINI, Roberto, *Pure Visibilité et Formalisme dans la Critique d'art au début du XXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1988.
- STEINER, Georges, *Poésie de la pensée*, Paris, Gallimard, 2011.
- TADIE, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.
- THIBAUDET, Albert, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, tel Gallimard, Paris, Gallimard, 2006.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Œuvres complètes II*, Edition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Gallimard, 1986.
- VINCI, Leonard de, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, Introduction, classement et notes par Edward Maccurdy, traduit de l'Anglais et de l'Italien par Louise Servicen, Paris, Gallimard, 1942.
- *Leonardo da Vinci écrit et dessins*, textes choisis et annotés par Bénédicte Tézenas du Montcel, en collaboration avec Alain Bussac, traduction originale par Jean Ghidina, Paris, L'instant Durable, 2000.
- VIOLET-LE-DUC, Eugène, *Entretiens sur l'architecture*, traduction japonaise par Kiyoshiro IIDA, Tokyo, Chûô kôron bijutsu syuppan sya, 1986.
- VUILLEMIN, Jules, *Eléments de poétique*, Paris, J.Vrin, 1991.
- WEINRICH, Harald, *Le temps, Le récit et le commentaire*, 1964, traduction française, Paris, Seuil, 1973.
- WEYL, Helman, *Symétrie et mathématique moderne*, Paris, Flammarion, 1964.
- WILBUR, Richard, « The House of Poe », *Anniversary Lectures 1959*, Washington, Library of Congress, 1959.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art ; Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, traduit par Claire et Marcel Raymond, Gérard Monfort, Brionne, 1989.

WRONSKI, Hoëné Józef Maria, *Messianisme ou réforme absolue de savoir humain ; nommément : réforme des mathématiques comme prototype de l'accomplissement final des sciences, et réforme de la philosophie comme base de l'accomplissement final de la religion*, Paris, Didot frères, 1847.